الإبداع الضوئى
فى العروض المسرحية
أمين بكير

الإبداع الضوئي

في العروض المسرحية

بكير، أمين.
الإبداع الضوئى فى العروض المسرحية/ أمين بكيــر.ــ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩
٢٢٨ ص ؛ ٢٠ سم.
تدمك ٠ ٨٣٩ ٤٢٠ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ المسرح ـ عروض.
أ ـ العنوان .
رقم الإيداع بدار الكتب ٩٣١٣/ ٢٠٠٩
I.S.B.N- 978 - 977 - 420 - 839- 0
ديوى٧٩٢

الإبداع الضوئي

في العروض المسرحية

أمين بكير

الإخراج الفنى

عمر حماد على

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَّ شَرْقِيَّةٍ وَلاَ غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾

(صدق الله العظيم)

(سورة النور الآية ٣٥)

حين يكون الفن مزركشاً.. فإن عليه ببساطة أن يعوض الواقع بالمتعة، ولكن هذه الزركشات والصياغات والتنميطات لا يجب أن تصبح مزيفات ومجردات

برتولد برشت

مقدمة

فى البناء الدرامى، الذى يتكون عادةً من ثلاث مساحات جوهرية:

التراث الإنسانى للوطن/ الاستلهام/ التقنية فى التنفيذ..

ومن الثابت اليوم أن المسرح يسعى للتطوير الدائم فى استخدامه للتكنولوجيا التى يقدمها العصر، فلقد تعامل المسرح مع إشعاع الليزر ووظفه فى العروض المسرحية الاستعراضية.

وبما أننا نؤمن هنا فى مصر بأن فى التجريب تطلعًا دائمًا إلى التطوير المتصل، لأن الأمم من خلال تجارب شعوبها تعيد النظر فى النظريات القديمة، وتتطلع إلى التنظيرات المعمول بها فى الدول الأكثر علمًا، والأسرع فى ملاحقة العلم والتكنولوجيا.

وأننا نرى فى تجارب المسرح العالمى اعتمادًا على الإبهار النظرى بمعطيات وروافد مثل: الاسلايدز، الموسيقى الإلكترونية، الحركة الهدروماتيكية للسفايت (المناظر المعلقة) ومقدمات المسرح (الافنسين) والمستويات المسرحية (البرتكابلات) واعتمدت تلك التجارب على الإضاءة الجانبية، والفوقية والتحتية، واستخدمت الشرائح الفيلمية والفلاشر (الضوء المتذبذب) والالترا فايلوت

(الأشعة فوق البنفسجية) وهى التى تستخدم عادةً فى المسرح الأسود، واستخدمت (التروكاج) والمسرح السحرى، وكل ذلك يتم الاعتماد عليه لإظهار العمل المسرحى فى صورة مبهرة من خلال الإضاءة المسرحية.. وكل أهل الحرفة المسرحية تقريبًا وبشكل خاص جدًا (المستنيرين) منهم يعملون على خشبات المسارح، ومن خلال الضوء، هديًا بالمدرسة السلوكية، والتى أرسى «بافلوف» دعائمها، لكى تتآخى مع منهج المعمارية المسرحية الذى أرساه «أنطون تشيكوف».

وإيمانًا منى بفلسفة البناء الدرامى المعمارى، وبأن بذرة الفن المزروعة فى تربة كل وطن، والتى تتمثل فى ظاهرة (الفرجة) وكذلك احتفالية (التفرج) وهى التى تمثل فى مجموعها (الظاهرة المسرحية) التى لا تخرج عن ظاهرة التجريب، وهو أسلوب معالجة مسرحية من خلال الارتكاز على الجوانب السيكولوجية فى الأعمال المسرحية وتوظيف الضوء للدلالة على العامل النفسى للشخصيات أو للأحداث أو للأفراد.

وإذن.. فالإضاءة لم تعد عنصرًا جماليًا يتم توظيفه فى العروض المسرحية توظيفًا دراميًا فحسب، بل إن الإضاءة تعتبر إبداعًا يضاف إلى أول جماليات العروض المسرحية وأهمها.

وفن الإضاءة كان مهملاً بسبب عدم إدراك المشتغلين فى المسرح بأهميته النفسية والجمالية من جانب، ولعدم تمكنهم من استخدام الأجهزة المتطورة من البلدان المنتجة لها من جانب آخر، وكانت النتيجة أننا تعرفنا على دراما الضوء وأهميتها إننا متأخرين جدًا

عن ركب حضارة الغرب فى هذا المجال.

وهذا الكتاب بمثابة (البرجكتور) قوى الضوء على تجاربنا المسرحية ومحاولات مخرجينا فى الأعمال المسرحية التى تعتبر من أهم العلامات المضيئة فى تاريخ حياتنا المسرحية.

وعلى الله قصد السبيل»

أمين بكير

الإضاءة على المسرح..
فن ولغة..

تعتبر «جين روز نتال» واحدة من ألمع العاملين بالإضاءة المسرحية على مسارح (برودواى)، وهى التى من خلالها نوضح جانبًا مهمًا من جوانب الإبداع الضوئى فى العروض المسرحية.

ونؤكد ما سبق أن ماأدلت به «جين روز» من قبل، فى الفترة الأخيرة بدأ اسم جديد يأخذ طريقه إلى برامج المسرح المطبوعة، أو فى الإعلان عن المسرحيات إلى جانب المؤلفين والمُخرجين ومصممى الرقصات والديكور والملابس وهو اسم (مصمم الإضاءة)، وقد اكتسب شرعية من تفرده بإبداعه الضوئى دراماتيكيًا ونفسيًا وجماليًا، من هنا اكتسب أيضًا أولئك الأشخاص المسئولون عن الإضاءة اعترافًا رسميًا، وأصبح مصممو الإضاءة شيئًا جديدًا فى المسرح بصورة جعلت الناس، ابتداءً من رجل الشارع حتى المُخرج، ينظرون إليهم بعين الإرتياب بالنسبة للوقت الذى ينفقونه فى إعداد عملهم وبإعجاب كبير فى الوقت نفسه نظرًا للنتائج التى يحققونها.

ومن عصر المُخرجين فى الثلاثينيات، حتى الوقت الحاضر، كانت الأسئلة التى تواجه هؤلاء هى:

من أى الأماكن قدموا؟، وفى أى المدارس تعلموا؟، وأى علم حصلوا عليه؟، وما العمل الذى يقومون به تمامًا؟، وكيف يؤدون هذا العمل؟.

وهناك حقيقة تؤكدها الممارسات، بأن فن الإضاءة كان نتيجة تغيرات جذرية اجتاحت المسرح بعد العشرينيات، حتى هنا فى مصر، ففى تلك الأيام التى اتسمت بالرومانتيكية بالنسبة لمسارح العالم، وبالتقليد للمسارح الفرنسية فى مسرحنا المصرى والعربى على يد "مارون نقاش" الذى نقل تجارب هذا المسرح إلى بيروت لبنان، ثم إلى مصر.

وأما الرومانتيكية فى المسارح العالمية فهى التى كانت استمرارًا لحقبة سابقة فى المسرح الأمريكى، وكان مصمم المناظر يتناول عنصر الإضاءة كجزء من مهمته، فلم يكن عمله مقصورًا على التفكير فى (الإسكتشات) التى يرسمها فحسب، بل كان كذلك يقوم بتلوينها، وكان بصورة عامة وكأنه جزء فى أحد (الاستوديوهات) التى تقوم بالإنتاج جميعه وتصل به، بما فى ذلك الإضاءة التى تصل حتى عتبة المسرح الخشبية.

وفى هذه الفترة كانت الإضاءة تتطور تحت عبء ثقيل من المعونات التى صاحبت تدرج المسرح من استخدام الغاز فى الإضاءة إلى استخدام الكهرباء، وكانت تلك الوسيلة الجديدة ـ التى كان يسير استخدامها فى تباطؤ ـ لا تزال مقصورة على الإضاءة الغامرة فى جوانب المسرح، وعلى الأضواء الأمامية على خشبته، وعلى أنواع أخرى من الضوء المحدد مثل الكشافات التى تلقى ضوءًا على صورة

أقواس جانبية، وكان من النادر إفراد مكان فى المنظر لمعدات الإضاءة.

هكذا بدأ المسرح عندنا.. فهكذا كانت فى مسارح روض الفرج، ومسرح الريحانى، والكسار، وإسماعيل يس، ويوسف وهبى، وفاطمة رشدى ومعظم الفرق المسرحية الأهلية فى مصر، هكذا كان أسلوب الإضاءة حتى أنشأت الحكومة الفرقة القومية فى عام ١٩٣٥م.

وعلى وجه الإجمال كان من الممكن تعليق معدات الإضاءة فى أماكن قليلة نسبيًا وضيقة للغاية، فقد كانت دار الأوبرا ومسرح حديقة الأزبكية ومسرح سيد درويش بالإسكندرية تعتمد على (طارحات الضوء) والأمشاط الجانبية والسفلية والأمشاط المعلقة، (رامب) و (بلانشات) ملونة مع (شمسات) للغمر الضوئى.

وإذن.. كانت الإضاءة عندنا فى البداية نسبيًا محدودة وكانت توقعات المشاهدين كذلك محدودة، فالكوميديات باهرة الضوء، و (الدرامات قاتمة)، هكذا كانت البداية عند «عزيز عيد، وزكى طليمات، وفتوح نشاطى، وسراج منير»، حينما كان يقوم أى منهم بين الحين والآخر بالإخراج المسرحى،.. أقول هكذا كانت البداية.

وكان اللون الأصفر والأبيض عند هؤلاء مثل أقرانهم فى الغرب، يعبر عن النهار، واللون الأزرق الذى يبدأ من الخفيف إلى الثقيل، يعنى الليل، وكانت المؤشرات تستمد من الطبيعة على نحو رومانتيكى (كالأعاصير والنار والسُحب).

وعلى الرغم من ذلك، كان ثمة عقول قليلة مبدعة أخذت تفكر فى الدور الذى يمكن للإضاءة أن تقوم به وتعمل على تحديد ذلك

الدور وتوضيحه، ففى أوروبا قام السويسرى "أودولف آبيا" بنشر كتابه فى الإخراج فى (مسرحيات فاجنر) الذى اعترف فيه بنوع من الإخراج يتداخل فيه الضوء والموسيقى، ووصلت أعماله الفنية فى كتاب (نظرية المسرح) إلى أمريكا عام ١٩٦٠، فى الوقت الذى كنا فيه نحن هنا فى مصر قد عرفنا الثقافة المسرحية الحقة من خلال ترجمات "درينى خشبة" والدكتور «مندور» و «أمين سلامة» و «رشاد رشدى» وغيرهم فى مجال المسرح من خلال الكُتب، التى تعتبر أمهات الكُتب فى الثقافة المسرحية المتخصصة.

أقول.. كنا قد عرفنا «استلانسلافسكى، وألكسندر كين، وآبيا» من خلال ترجمات «القط، وعلى الراعى، وغنيمى هلال، وعبد الغفار مكاوى، وعبد العزيز حمودة، محمد عنانى، وسمير سرحان» وغيرهم.

وعلمنا من خلال هذه الكُتب إنه فى العشرينيات قد ظهر اثنان من العاملين فى (برودواى) هما: «روبرت آدموند» ، «لى سيمونسون»، وعلمنا أنهما كانا يؤمنان بما آمن به «آبيا»، وما قد آمن به من بعد «آبيا» ممارس الإخراج المسرحى فى مصر، أو فى الوطن العربى من أن هناك معالجة بصرية شاملة تستطيع الإسهام فى خلقِ جو المسرحية وتحلق بها بعيداً عن حدود مكانها البسيط. وظلا فترة طويلة وحدهما فى (برودواى) على الرغم من أن مسارح الفن ومسارح الجماعات ومسارح الجامعة كانت تسير على منوالهما وتترسم خطاهما، كما حدث عندنا هنا فى مصر، وفى بعض البلدان التى عرفت فن المسرح فى شكله الأكاديمى عنا مثل:

الكويت، العراق، السودان، تونس، المغرب، على يد الرائد «زكى طليمات» الذى كان يطبق نظريات «آبيا، وروبرت، ولى سيمونسون» من العشرينيات حتى الستينيات، أى أن التقنية التى كان يستخدمها مسرحنا المصرى والعربى كانت متأخرة (أربعين عامًا)، وفى الثلاثينيات أصابت المسرح تلك الكارثة التى نزلت بالاقتصاد الأمريكى، واتضحت الحاجة إلى وسيلة للاتصال بين أناس نزلت بهم كارثة عامة، وكان لدى متعطشى المسرح الكثير مما يودون الإفاقة به، وعندما جمعهم المسرح الفيدرالى ومنحهم مكانًا يستطيعون أن يعبروا فيه عن أنفسهم، ثم المال ليفعلوا ذلك، أصبحت الحاجة مُلحة إلى معالجة بصرية جديدة، ولم يستطع المسرح الفيدرالى ومسرح (ميركورى) واتحاد المسرح التعبير عن شىء غير ما كان يدور بخلدهم، وذلك بطرح الأشكال التى كانت تميز إنتاج العشرينيات الواقعى الفنى بالتفصيل. ولم تكن أنواع الكتابة التى يكتبونها لتسمح باستخدام الإضاءة إلا على صورة بسيطة كان الغرض منها فقط، هو الإشارة إلى مكان معين أو تحديد ساعة معينة ـ وكانت الفكرة والممثل وبقعة الضوء، التى تستخدم لتركيز الانتباه على مكان الأداء ـ هى العناصر التى تنقل جوهر المعنى.

وإذن.. كانت بقعة الضوء هى البداية الحقيقية لقصة الإضاءة، فلقد بدأ معها إدراك الدور الذى يستطيع الضوء وحده أن يسهم فى العمل ككل، واكتشف كذلك قدرته على خلق مؤثرات مسرحية كثيرة كانت تختلف باختلاف توجيه الضوء إلى أسفل، أو وضعه فى زوايا

من الخلف أو الأمام أو إلى اليمين والشمال، أو فى مكان عال أو منخفض، فلقد كان لكل وضع نمط معين وقابلية معينة للتشكيل. ومن هذه البداية المتواضعة نسبيًا أخذ الضوء يتطور حتى وصل فن الإضاءة كونه اليوم إلى لغة، وفى وسع أولئك الذين يمارسونها أن يتحدثوا بها.

ولكن.. سيظل لكل منا.. هنا.. أو هناك طريقته الخاصة التى يلتزمها فى عمله كما هو الحال فى المجالات الأخرى، أو فى أى ميدان آخر.

التصميم الضوئى

عند تصميم الإضاءة لعرض ما. فإن المصمم يضع لنفسه حدوداً مناسبة، فى حيز التعاون الفعال الناجح بين أفكار وأحلام المُخرج وفلسفة البُعد الغائى[1] عند مصمم الديكور ومصمم الملابس، وبين وجهة نظر الكاتب من زاوية أخرى. إذ لكل من هذه الأطراف موضوع وفلسفة يجب إبرازها من خلال العمل المسرحى.

ومن الأفضل وضع كل هذه العناصر معًا قبل أن يقرر المرء الطريقة التى يبرزها عند تصميم الإضاءة، وأول الطرق وأيسرها، وإن تكن أكثرها إرهاقًا، هى قراءة النص وإعادة قراءته حتى يتحول كل منظر إلى صورة فى مخيلة المصمم للضوء، ولا يستطيع معرفة الأشخاص المُبدعين الذين ينقلون المسرحية من النص المكتوب إلا بعد (تصور) المسرحية بنفسه.

وفى هذا المجال، هناك لغة منظمة لهذا العمل الجماعى فى السنوات الأخيرة دخلت، أو اقتحمت لغة المسرح اليومية، تلك المصطلحات مثل (كمية الضوء)، (النمط الضوئى)، (الضوء العام)، (الضوء الخافت) وكثير من تلك المسميات أو المصطلحات.

---

(١) فلسفة توظيف الضوء فى العروض المسرحية. (راجع مقال صاحب السطور)، سلسلة كتب ثقافية (فى الحرفية المسرحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

على أن التجارب العملية قد أكدت على أن المُخرج المسرحى كثيرًا ما تكون لديه رؤية محددة عن استخدام الضوء، وهو يصرح بها حتى أثناء إجراء البروفات للحركة المسرحية للممثلين (الميزانسين) على اعتبار أن الإضاءة عنصر أساسى مع حركة الممثلين.. وكذلك كثيرًا ما يلمح بعض المُخرجين إلى توقعاتهم عندما يتحدثون عن الصور الملونة، وقد يرجع ذلك إلى صعوبة وصف شىء غير ملموس كالهواء مثلاً.

وعن طريق الصور الملونة، وهى الأرض المشتركة التى يستطيع الكل أن يلتقى عليها، فى تفهم (الجو العام) اللون، التركيز، الدلالة اللونية، فلسفة البقعة الضوئية مع حركة الممثل.

وقد لا يعنى هذا أن الإضاءة تترجم بالحتم أعمال (رمبرانت) وإنما قد يهتدى مصمم الإضاءة بهذه الأعمال لأنها«أى.. أعمال رمبرانت وغيره»، تقدم الدليل الذى يشير إلى الصورة المُثلى التى تداعب خيال المُخرج.

ثم إن هناك نظامًا آخر للتفسير الضوئى والإخراجى للأعمال المسرحية يعتمد عليه بعض المُخرجين وهو: تحديد درجة الواقعية التى يريد الإيحاء بها.

وقد تكون من المفيد بالنسبة للمُخرج أن يجعل كمية الضوء تبدو واقعية لدرجة أن الطريق الذى وجه إليه ضوء الشمس يحدد ناحية الشمال أو الجنوب، أو الشرق أو الغرب على سبيل المثال، وقد تكون درجة الواقعية مجردة وتوحى بها أنماط من الضوء لا تقوم بينها وبين أشعة الشمس الحقيقية غير صلة واهية.

وعلى ذلك يمكن تحديد درجة الواقعية تبعًا لمواضع التأكيد الدراسى من خلال الجو العام للمشهد، أو للمنظر الذى يصفه الكاتب، ويحاول الإخراج أن يترجمه، ويفلسف مصمم الإضاءة رؤية كل من الكاتب والمُخرج فى تحديد الأماكن التى تجرى فيها المناظر المهمة، ويصبح متداخلاً مع المنطق الذى تسير عليه أوقات اليوم المختلفة ومع تباين الأماكن.

ويصل مصمم الديكور إلى تحديد تصميماته بنفس الأسلوب الذى يسير عليه مصمم الإضاءة، ولا يبقى أمام مصمم الإضاءة غير إيجاد اللون وتحديد نظام الإضاءة بالتعاون مع مصمم الديكور.

ويتوقف العرض جميعه على هذا التنسيق بين ميكانيكية المنظر وتحليل الأفكار الواردة فى النص.

ويشرع مصمم الإضاءة فى وضع خطة للضوء بما يتفق مع هذه الخطوط محددة فى أول الأمر ـ من حيث القيم الجمالية ـ التى تصل إليها عملية التحليل، ثم تقرير الحدود الواقعية التى تناسب طبيعة العرض والظروف التى يجرى فيها الأداء.

وهناك بعض العروض التى يتم عرضها تجريبيًا قبل وصولها إلى المسارح الكبيرة فى عواصم المدن.

ودعونا نقول إن موضوع الإضاءة الذى يتمحور فى بروزة القيم الجمالية من ناحية، والضرورات الاقتصادية من ناحية أخرى، والذي يفرض على المصمم مشروعًا لا يعتمد فى تنفيذه على التصور البصرى للنص المسرحى بدرجة يستطيع معها تقسيم كل منظر إلى أنمطة وكميات من الضوء، ثم (عندما تصبح المناظر

محدودة واضحة) وربط ذلك كله بأنواع الأجهزة التى تُمكن المصمم من إبراز جماليات الدراما، من خلال هذا التصميم الضوئى، والذى يمكن أن يشكل دراما بصرية تدعم المؤثرات المطلوبة من العرض المسرحى ككل.

وتقع مرحلة التصميم فى منتصف الطريق بين العمل الذى يتعاون فيه المُخرج والمصمم والمؤلف والمنتج والمنفذ، وهو الأمر الذى يتم جميعه فى المسارح التى تملكها الأشخاص (المسارح الخاصة) عن طريق المُخرج وعمال الكهرباء والتنفيذ المهرة فى هذه المسارح، والذين هم للأسف بالنسبة إلينا نحن فى مصر، كلهم من أبناء مسارح القطاع العام.

وهنا نستفيد مما أدلى به «ويستر»[1]:

(.. إن كلمة تصميم إنما تعنى الإعداد أو تخطيط العناصر قبل الشروع فى عملية التنفيذ، ولا يتضح الفرق بين التصميم والتنفيذ فى أية مهنة وضوحًا تامًا مثلما يتضح فى مسرح (برودواى) فإذا كان مصمم الإضاءة يمثل الإعداد فإن عامل الكهرباء يمثل التنفيذ، وليس هذا الموقف غريبًا، فمصمم الديكور قد لا يقوم بطلاء مناظره إلا إذا أراد هو ذلك، وهناك بعض مصممى الإضاءة الذين لا يقوموا بالعملية الميكانيكية لمعداتهم، وليست لهم أدنى صلة بالتنفيذ.

وعلى ذلك.. يمكن القول بأن تحويل التصميم إلى معدات تعمل هى مسئولية عامل قسم الإضاءة المُدرب فى المسارح الرسمية، فهو

(١) المخرج الممثل: G.K Eestr من مسرح برود واي بأمريكا.

الذى يعمل بناء على التعليمات الواردة بالخطط الموضح بها وضع الإضاءة الذى يحقق أنماطًا أو ألوانًا معينة، وهى عملية متصلة وحاسمة، ومسئولية عامل الكهرباء هى التأكد من جميع المعدات وهى فى دور الإعداد من طول الكابلات، وصيانة البرجكتورات والتأكد من سلامة العدسات والتوصيلات وتنظيف الأجهزة الدورى، لملاءمة الأجهزة للعمل تحت أصعب الظروف الطبيعية مثل المطر فى المسارح المكشوفة والصدأ فى المسارح الصيفية بالمدن الساحلية، ولا ننفى عن المسئول عن قسم الكهرباء هنا صفة الممارس المتذوق للدراما البصرية، فالمسئول عن تشغيل الإضاءة لابد.أن يتوفر فيه قدر كبير من الفهم لطبيعة الدراما، وبالتالى لطبيعة عمله، وأن يشعر بالحب لعمله وبكل الاحترام لمهمته التى تبرز مهام الغير من مصمم الإضاءة ومصمم الديكور ومُخرج والممثلين، وبالتالى مهمة التنفيذ أمام أعين الجمهور، إنه بعمله يحقق شيئًا خاصًا جدًا ورائعًا جدًا يعتمد على سحر الأداء، وهو الأمر الذى لا يمكن تحقيقه بطريق آخر غير الإحترام المشوب بالعاطفة، الذى يجعل لكل عمل داخل القفص المسرحى متعة وسحرًا ومكانة فى ذات الوقت، ومكانة متميزة أيضًا فى حدود المهنة المسرحية.

ومهمة مصمم الإضاءة قد لا تبدأ عند بداية البروفات (لقراءة المسرحية) ذلك لأن على المصمم أن يقرأ العمل المسرحى قراءة خاصة من خلال وجهة نظره هو أولاً، ثم يعقد جلسات خاصة مع المُخرج لتفهم وجهة النظر الإخراجية لهذا العمل، ومن خلال تلك الجلسات يتم تقريب أو اختلاف وجهات النظر، وبعد أن يتم تصميم

العرض المسرحى وهيكلته (أى بعد الانتهاء من توزيع الأدوار وقراءة هذه الأدوار وتقطيع الحوار وهضم المسرحية نصًا، على أن يقوم المُخرج بأولى جلسات التدريب الحركى (الميزانسين) ومن الأوفق فى أعظم الحالات المسرحية أن يتواجد المصمم الضوئى خلال إجراء جلسات التدريب الحركى هذه لكى يتشبع بالجو العام الذى ينبغى على المُخرج أن يؤكده من خلال منهاجية فى الإخراج ورحلة الإعداد، ومن جانب مصمم الإضاءة، فإن عليه خلال رحلة الإخراج أن يحصر احتياجاته من الأجهزة والعمل على الإعداد لها وتجهيز التركيبات على المسرح التى ستعرض عليه المسرحية، ومن المفيد أن يتم التركيز بنظام الخطوة بخطوة (على الكشوف المعدة لذلك) بأرقام الأجهزة وأماكنها المتركزة عليها قبل الاستخدام فى العمل الجديد، وتحديد الأماكن التى ستوجه إليها تلك الأجهزة فى العمل المنوط إخراجه، وإعداد الألوان (الجيلاتين) والكاشات، والحوامل وأماكن التوزيع حسب خطة الإخراج النابعة من التصميم العام لخريطة ديكور المسرحية (المنظور) حتى إذا ما جاء وقت تركيب (المجسمات) فإن سهولة توجيه الأجهزة تكون أسهل وأسرع فى إنجاز مهمة مصمم الإضاءة.

تاريخ الإضاءة

فى عام ١٨٨٠عَرف المصباح المتوهج طريقه إلى المسرح ولم يمر عام واحد إلا وقد أصبحت كل المسارح تستخدم الكهرباء وتستخدم هذا المصباح المتوهج.

وكان مسرح (سافوى) بإنجلترا أول هذه المسارح وأسبقها إلى استخدام هذا المصباح وتوظيفه مسرحيًا، وقد كان هذا المصباح فى هذا المسرح يحصل على التيار بواسطة آلة بخارية كبيرة وضعت بجوار المسرح، لتولد تيارًا يكفى لإضاءة ١٢٠٠مصباح متوهج.

ويقول «لويس مليكة» فى كتابه الديكور المسرحى[1]:

(.. إن «دافيد بيلازين» هو أول من استعمل هذا المصباح المتوهج فى إضاءة مسرح كاليفورنيا عام ١٨٧٩..).

وكان مصباح «أديسون» المتوهج ابتكارًا جديدًا فى عالم المسرح، دخلت به الإضاءة المسرحية طورًا جديدًا من أطوارها المتعددة، فقد نجح المصباح بعد التحسينات التى أُدخلت عليه، فى سد فراغ فى دنيا الإضاءة المسرحية وأمكن لأول مرة الاستغناء عن الشموع، وعن غاز الاستصباح، وعن المصابيح الكربونية، وبالتالى قلت حوادث

(١) راجع الديكور المسرحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.

الحريق، إذ أن المصباح الجديد، كان يعطى نوعًا من الإضاءة الجيدة التى تسهم مساهمة فعالة فى رؤية الأحداث على خشبة المسرح دون أن تبذل العين جهدًا مضاعفًا فى سبيل تصحيح الرؤية، وكذلك أمكن خلق المؤثرات الضوئية التى يمكن التحكم فيها بتخفيض الضوء حسب القدر المطلوب فى المشهد، ويرجع ذلك لاستخدام (المقومات الكهربائية) التى اكتشفها العالم الألمانى «جورج سيمون آدم» عام ١٨٨٥[١].

وتاريخ الإضاءة لدينا هنا فى مصر لا يختلف كثيرًا عن تاريخها فى مسارح العالم، فلقد كتب «الجبرتى» وصفًا لاحتفال الفرنسيين بعيد الجمهورية الفرنسية، قائلاً:

(.. فلما كان الغروب أوقدوا جميع القناديل التى على الحبال واستمرت القناديل موقدة حتى طلوع النهار..) [٢].

وقد استُخدمت مصابيح الغاز (غاز الاستصباح) فى دار الأوبرا الخديوية عام ١٨٧٢ وأنه مع اكتشاف التيار الكهربائى ومصباح أديسون انتقل تاريخ الإضاءة المسرحية فى مصر إلى طور جديد من أطواره، فلقد تقدمت شركة ليبون عام ١٨٨٩ بمشروع إنشاء محطة لتوليد الكهرباء، وحصلت على امتياز الإنارة من الحكومة المصرية.

وإذن.. فلقد عرفت مسارحنا الأولى مثل: دار الأوبرا، مسرح حديقة الأزبكية، مسرح سيد درويش وسائل الإضاءة البدائية، الأمر

(١) راجع الإضاءة المسرحية، شكرى عبد الوهاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.

(٢) راجع عجائب الآثار فى التراجم والأخبار لعبد الرحمن الجبرتى.

الذى جعلنا نقر أو نصدق أن دار الأوبرا أُضيئت فى أول تشغيلها بغاز الاستصباح، ثم استخدمت الكهرباء من بعد ذلك.

وإذا كان الضوء وتاريخ دخوله يتماثل مع التطور الذى وصل إلى الدول الأوروبية، وإننا قد نقلنا العلم والتجربة إلى مسارحنا، فإننا يمكن من خلال لمحتنا التاريخية هذه أن نؤكد على أهمية التجريب والممارسة لدينا فى هذا المجال، وإننا قطعنا شوطًا مع المسرحيين فى العالم لا بأس به.

وإليك هذا المقال، أو مقتطفًا من المقال الذى نُشر فى جريدة المقطم سنة ١٨٩٠فى العدد (٤٠٥) للسنة الثانية لصدور جريدة المقطم، يقول:

(.. عرضت نظارة الأشغال العمومية على نظارة المالية إنارة الأوبرا الخديوية بالنور الكهربائى بدلاً من الغاز تلافيًا للحريق والأخطار، فضلاً عما فى النور الكهربائى من الرونق والبهاء وهو يكلف مبلغًا من النقود فى بادئ الأمر ولكن متى أُحضرت له المعدات اللازمة وشُرع فى استعماله، لا تعود نفقاته السنوية تزيد عن نفقات الغاز، وقد قدرت النفقات الأولية بنحو ثمانية آلاف جنيه - وهذا المشروع موضوع الآن للبحث والنظر فى وزارة المالية..).

دعت نظارة الأشغال العمومية حضرة المسيو «بلوليشك» الذى اتفق مع مصلحة السكة الحديد على إنارة محطة الإسكندرية وقطارى الإكسبريس بالنور الكهربائى وذلك لكى يبحث معه فى أمر إنارة الأوبرا بالنور المذكور.

نظارة الأشغال العمومية تضع المزاد العلنى فى ٢٠ يوليو ١٨٩٧ فى الساعة العاشرة صباحًا أدوات قديمة للتنوير بالغاز كانت مستعملة بتياترو الأوبرا.

(.. فالذين يرغبون معاينة هذه الأدوات أو الاطلاع على القائمة المحررة بها وعلى شروط البيع يمكنهم مقابلة جناب مدير التياترات من أجل ذلك كل يوم ماعدا الجمع والعطلات، من الساعة الثامنة صباحًا إلى الظهر، وسيعمل بالمزاد فى يوم الجمعة ٢٠/ ٧/ ١٨٩٧ وفى الأيام التالية فى محل تياترو الأوبرا ذاته. والبيع بالنقد ويدفع المشترى علاوة على الثمن مؤمن قيمة العطاء نظير أجرة دلالة..).

نُشرت بالوقائع المصرية العدد (٧٥) الصادر فى ١٤/ ٧/ ١٨٩٧..

أمر عال من خديوى مصر صادر من مكتب الإسكندرية فى ٣/ ٧/ ١٩٠٦ يرخص للخواجات «يوسف أصلان قطاوى، وجاك سوارس» وغيرهم بتأسيس شركة مساهمة تدعى شركة توليد النور والقوى الكهربائية.

نُشرت بالوقائع المصرية العدد (٧٨) فى ١٤/ ٧/ ١٩٠٦..

ولقد استعرت هذه الأخبار من كتاب (الإضاءة المسرحية) للأستاذ شكرى عبد الوهاب،الذى يعتبر أول مصمم إضاءة فى جمهورية مصر العربية عمل فى هذا المجال، سواء فى الفرق الخاصة، أو فرق القطاع العام.

ولقد كان «شكرى عبد الوهاب» لوقت قصير يشغل منصب مدير الخدمات الفنية بقطاع المسرح، ومديرًا فنيًا ومستشارًا لعديد من

فرق القطاع الخاص، وبشكل خاص جداً ـ الفنانين المتحدين ـ ذلك علاوة على شغله منصب السكرتير العام لنقابة المهن التمثيلية لسنوات عديدة[١].

---

(١) راجع كتاب (فى الحرفية المسرحية) لكاتب هذه السطور.

الإبداع الضوئى..
فى العروض المسرحية.

قلنا.. بأن الإضاءة لم تعد عنصرًا جماليًا يتم توظيفه فى العروض المسرحية توظيفًا دراميًا فقط، وإنما يعتبر الإبداع الضوئى هو من أهم جماليات العروض المسرحية، وأن هناك مصطلحات مثل: السينوغرافيا، وسينماتيك، والسيموغرافى أو مصمم الإضاءة، كما أوضحنا فى باب سابق والذى نعتبره (صاحب الفن المتجدد) لأنه من خلال توظيف الإضاءة يمكنه أن يحقق مالا يمكن أن يتخيله الإنسان.

وإذا كنا قد بدأنا نلمس تطورًا ملحوظًا فإن السبب فى ذلك هو أننا واكبنا كل التطورات فى مجال الكهرباء، والذى كان له تأثيره المباشر على تطور الإضاءة المسرحية. فمصر على مدى قرن ونصف كانت هى البلد المستجلب لكل تقنيات وآليات وآلات التطور فى كل المجالات، ولم تتخلف عن ركب الحضارة إلا بسبب ظروف الحرب، التى أدت إلى ظروف اقتصادية سيئة جعلتنا نتراجع عن امتلاك أحدث الآلات والمعدات سواء فى الإضاءة أو فى معدات صناعة السينما الصوت والضوء والتصوير، ولهذا ظلت مسارحنا، حتى خلال فترة تكوين فرق التليفزيون المسرحية (اثنتا عشرة فرقة) كان

المسرح لا يزال يستخدم أجهزة الإضاءة والصوت متخلفة عشرات الأجيال عن مسارح أوروبا، وذلك بسبب أزمتنا الاقتصادية ودخولنا فى الحروب التى أدت إلى هذه الأزمات وامتناع الفرق المسرحية العالمية عن زيارة مصر لفترة طويلة.

وبداية من الثمانينيات (القرن العشرين)، بدأت وزارة الثقافة تعيد النظر فى حال المسرح وتجهيزاته، وكانت البداية من تطوير وتحديث المسرح القومى، عرفنا التجهيزات الفنية وتعرفنا بالتالى على أحدث منجزات العصر، وتعاملنا مع (البرجكتورات) الحديثة وتعاملنا وتعرفنا على أجهزة التحكم الإلكترونية وبدأت مسارحنا (القومى، الحديث، الطليعة) تتعامل مع هذه التكنولوجيا.

ثم أُفتتحت دار الأوبرا وألحق بها أحد الدارسين لفن الإضاءة الخبير «شكرى عبد الوهاب، وعبد المنعم كرار»، لكنهما لم يعملا إلا من خلال التجهيزات الأولية على اعتبار أن لهم سابق معرفة خلال تطوير وتحديث المسرح القومى، وعاد «شكرى عبد الوهاب» إلى المشروعات الهندسية بهيئة المسرح، وظل «عبد المنعم كرار» بدار الأوبرا الجديدة مشرفًا على قسم الإضاءة إلى أن أُحيل إلى المعاش فى نهاية عام ١٩٩٣.

وفى هذه الفترة من الثمانينيات حتى وقت كتابة هذه السطور تعاملنا مع العديد من العروض المحلية، والعروض المسرحية العالمية الوافدة إلينا مشاركة فى مهرجان مصر الدولى للمسرح التجريبى، وشاهدنا تلك الإسهامات العربية فى المهرجانات المسرحية العربية (جرش، قرطاج، دمشق المسرحى الدولى، بغداد المسرحى الدولى)

ومعظم عروض المهرجانات كانت تتنافس فى إظهار الوعى التقنى، وبشكل خاص جدًا فى استخدامات الإضاءة.

ولقد رأينا إنه بإمكان الإضاءة أن نبعث على التوتر، وأن نضع أعين المشاهدين على التكوين النفسى المنوط به إظهار الشخصية، أو الشخصيات التى يرغب المُخرج فى أن يضعها فى قلب دائرة التمزق النفسى، أو الإيحاء بالضوء بالإحساس العام بجو التعقيد النفسى، مما يجبر المشاهدين على التعامل العقلى والنفسى واستفتاء أفكار المشاهدين لأنفسهم عن ماهية الفكر المطروح وراء تلك الاستخدامات الضوئية واللونية المصاحبة لحركة الشخصيات المسرحية، وأن الاستخدام الأمثل للضوء المسرحى يجعل من نظرة المتفرج للأحداث المسرحية وللشخصيات المجسدة لتلك الأحداث من خلال نظرة شنيورية ثاقبة للحائط الرابع والولوج إلى عالم التحليل العلمى لما يشاهد على خشبة المسرح. بمعنى، أن تخترق أنظار المشاهدين لكل تلك الغلالات الرقيقة أو الحوائط أو العوائق التشكيلية التى يمتلئ بها الفراغ المسرحى، وتدلف بالمشاهد إلى عمق حقيقة المواقف المسرحية والتعرف على نوعية صراع الشخصيات العارضة للمشاكل المجتمعية على خشبة المسرح وأنه من خلال الفلسفة اللونية للإضاءة فإن اختزالاً للوقت وللحوار يشى بجوهر الموقف، ذلك لأن المُخرج الواعى إنما ينبغى من وراء الدلالة اللونية أن يقدم الكان، والزمان والمعنى السيكولوجى للمتفرج من خلال بُعد فلسفى للمسرح وللدراما.

وإذن.. فإن أهمية استخدام الإضاءة المسرحية بشكل متطور، والذى يحاول المُخرج من خلال تعامله مع الإضاءة وتوظيف الضوء توظيفًا علميًا ودراميًا، تبلور أهمية الديكور والإكسسوار والملابس والمكياج.

وعلى هذا.. فإن الإبداع الضوئى فى العروض المسرحية يكمن فى اعتناق المُخرج لحرفية التعامل، فهو الواعى لأهمية الإبداع الضوئى، الذى لابد أن يكون متاخمًا للإبداع الأدبى، والإبداع التقنى فى التمثيل والإخراج والموسيقى والتشكيل الحركى.

وإذا كان النشاط الأدبى هو صاحب مادة (التحديث) باعتبار أن النص المسرحى هو المتعامل الأول مع الوعى الإنسانى، إلا أن هذا النشاط الأدبى فى مجال المسرح يعتبر مادة لها روافد من المحسوسات السمعية والبصرية، فإذا ما وصف الكاتب: المشاعل، الحرائق، أو الأمطار، أو العواصف، أو البرق، أو المطر أو السحب الكثيفة الداكنة، أو الملبدة بالغيوم. إذن ما وصف صفرة فى العالم الخارجى نتيجة عاصفة ترابية، أو وصف لنا برودة بيت كل من فيه مقتول بالصمت. فإن الضوء هنا يلعب الدور الأول بلا أدنى منازع من حيث التأثير البصرى.

وإذا قلنا.. بأن فن الإضاءة كان مهملاً فى الماضى، ولذلك كنا نستخدم الأجهزة للإنارة وأدركنا بعد العديد من المشاهدات والممارسات بأن التنوع فى استخدام الإضاءة المسرحية والألوان لا يقل أهمية عنه الدراما ذاتها، وأدركنا أهمية أن يكون هناك مصمم إضاءة، واستطعنا أن نفرق بين المسرحيات الكلاسيكية والمسرحيات

الملحمية، وكان من المهم أن نوظف إبداعنا للإضاءة فى العروض الاستعراضية (الجراند ميزانسين) تختلف فى الإعداد والاستعداد لها واستخدام الضوء المسرحى حسب كل عمل مسرحى استخدامًا دراميًا.

وتبقى أن نعترف بأن بقعة الضوء هى البداية الحقيقية لقصة مصممى الإضاءة، فإن الدور الذى يلعبه الضوء أصبح من أهم مفردات أى عمل مسرحى ناجح.

فهل نخلص مما سبق بأن للضوء علمًا، وأن للضوء جمالاً، الإجابة نعم.. ونضيف أنه لابد أن يكون الضوء إبداعًا يتخذ المُبدع مادته من النحت والتصوير والفن المتحرك (Kineic Art) وأن هناك الألوان التى تستخدم فى الضوء، وأن لهذه الألوان تاريخًا وفلسفة، وهناك أمثلة استقينا أصولها من أعمال فنية لكل من «جوزيف ألبير» و «فيكتور شفارسارلى» و «مارك رونكو»، لأن هؤلاء كانت لهم مدرسة فى الفن، مفادها أن (العلم فى خدمة الفن)، وأن هناك مدارس أخرى ثورية تخلط الوسائط التكنولوجية الحديثة بالفن المسرحى.

والاقتراب من مهنة مسرحية لا يعرفها المسرح المصرى سوى فى أضيق الحدود، رغم أنها من أهم العناصر المساعدة للإخراج. إنها مهنة مصمم الإضاءة، ذلك المتخصص الدقيق واسع الثقافة والمعرفة بالخلفيات التشكيلية التى تجعله يرسم بالضوء ليكون بعُدًا دراميًا إلى البُعد التشكيلى.

وكما قلنا آنفًا.. عن أن هذه الحرفة ليست على درجة من الشهرة عندنا هنا فى مصر، أو فى الدول العربية إلا فى نطاق ضيق جدًا، ذلك لأن الذى يقوم بالتركيزات الضوئية هو المُخرج المسرحى نفسه وأن بعض أو معظم المُخرجين المسرحيين العرب يفضلون ممارسة تركيز الإضاءة وتصميمها بأنفسهم، بل ويعتبرون الإضاءة جزءًا أساسيًا فى الإخراج المسرحى لا ينبغى أن يقوم به سوى المُخرج نفسه.

(.. على أن الإضاءة باعتبارها فرع يجمع بين الذوق والحرفية والذوق والدراسة، لأنها فرعًا يجمع ما بين تفرعات أخرى[1]..)، والإضاءة علم وفن وجمال وروعة، الإضاءة هى الإبحار فى عوالم البحار فى بلاد الجليد وبلاد الضباب، إنها الجنان وارفة الظلال وهى التشكيل الجمالى فى الفراغ المسرحى، ثم هى التوهج والجحيم.

ولقد أصبح للإضاءة وظائف أخرى غير الوظائف النمطية، وخروجها عن توظيفها فى التقابلات الضوئية (برجكتور تركيزه عكس الزاوية البرجكتور الآخر) وخروجًا كذلك عن توسيع، أو تضييق بؤرات الضوء أو انحسارها إلى أصغر قطر لا يزيد عن قطر الوجه أو قبضة الكف. بل أن استخدامات الإضاءة من خلال تطور أجهزتها، ومن خلال تكنولوجيا عصر العلم والليزر أصبح للإضاءة وظائف درامية وجمالية تتجاوز حدود التصور.

---

(١) راجع مقال المصمم الضوئى ـ شكرى عبد الوهاب ـ مقال مجلة نادى المسرح المصرى، سبتمبر ١٩٩٧.

ولن نتوقف عند حدود الجمال والخيال الذى يمكن للمُخرج أن تكون الإضاءة من أهم الوسائل أو الوسائط فى هذا السبيل، وبعض المُخرجين قد اعتمد على الضوء أكثر مما اعتمد على الروافد الأخرى كالديكور والإكسسوار والموسيقى والمكياج والملابس وما إلى ذلك.

وكما قلنا آنفًا.. بأن أعظم الممثلين هو الذى ينجح فى عمل المكياج الداخلى للشخصية التى يلعبها وأن يكون المُخرج الذى يحرك هذا الممثل من هذا النوع، لابد أن يكون تعامله مع الإضاءة على قناعة بأن فلسفة الضوء هى أكبر معادل درامى لبلورة الكلمة المنطوقة، فهو الذى يمنحها قبلة الحياة إذ كادت أنفاس الكلمة المنطوقة فى عروضنا التجريبية مؤخرًا تفتقد إلى (الحوار) وتعتمد على (التقنية) العالية فى استخدام المفردات، وبعد تلك القبلة الضوئية، وبعد الذهاب فى استخدام المفردات الأخرى كالماسكات والشرائح الفيلمية (الإسلايدز) والفلاش (جهاز الضوء المتذبذب) واستخدام ضوء فوق البنفسجية (الترافايلوت) واستخدام المعطيات التقنية فى أجهزة الحركة الضوئية. بعد كل هذا يتحول النشاط الإنسانى الحياتى، المطروح أمام المشاهدين فوق خشبات المسارح التجريبية الحديثة، إلى نشاط إنسانى واع.

والإضاءة فى التجارب المسرحية المصرية قد تكون فى واقع الأمر بلا عمق تاريخى، بمعنى أننا فى مصر لم نتعرف على حرفية الضوء المسرحى فى تجاربنا الأولى والتى ترجع إلى عام ١٩٣٥ سواء فى تياترو حديقة الأزبكية، أو فى مسرح دار الأوبرا الخديوية ـ ثم

الملكية ـ لم نتعرف على تلك الحرفية إلا من خلال (طارحات الضوء) وبعض الأجهزة البدائية قليلة التأثير، بدائية الصنع، والتى تم الاستغناء عن خدماتها فى الدول التى أنتجتها، والتى عرفت الضوء المسرحى وفنونه قبلنا بعدة سنوات.

وكما قلت آنفًا.. إنه كانت لدينا وسيلة (تنوير) المسرح بالأمشاط (البلانشات) الأفقية، والرمبات من البلانشات الجانبية، وبلانشات مقدمة خشبة المسرح (الرامب المسرحى)، وكانت الإضاءة فى سنوات إنتاج المسرحيات الجراند ميزانسين مثل (أهل الكهف) «لتوفيق الحكيم»، والتى أُنتجت عام ١٩٣٥ وتعتبر هذه المسرحية صرخة فى عالم الإخراج المسرحى فى حينها، لأنها اعتمدت على الوسيلة البدائية من وجهة نظرنا الآن، وكان «زكى طليمات» قد وظف البلانشات والشمسات الغامرة بوضع (ورق السلوفان الملون) والذى استُخدم بديلاً عن الجيلاتين، الذى لم يكن متوافرًا إلا فى حدود ضيقة جدًا حينما كانت تتنازل بعض الفرق المسرحية الأوروبية الزائرة عن بعض ما يمكن استهلاكه أو الاستغناء عنه لدار الأوبرا وقتذاك.

وقد استطاع «زكى طليمات» بشهادة المعاصرين لهذه التجارب الراحل: «محمد حجازى»[1]، والذى كان يروى ذكرياته عن تلك التجربة وكلماته التى مازلت أذكرها له فى هذا المجال:

---

(١) بابا حجازى، وهو أول مدير خشبة مسرح يمارس مهنة المنفذ للإضاءة بجانب كتابته للحركة المسرحية ورصد أماكن الإضاءة وتغييرها من نهار إلى غسق إلى ليل، وهو أستاذى فى الإدارة المسرحية.

.. سى زكى أفندى طليمات كان شاف تجارب مرسحية لما كان بيزور البلاد الأوروباويه. ولما جه يخرج رواية أهل الكهف. استخدم البلانشات واللى تياترو حديقة الأزبكية مكانش حيلته غيرها وشوية شمسات ويمكن برجتورين ولا تلاته كنا استلفناهم أيامها من دار الأوبرا. وكان الديكور بتاع الرواية بيدور فى منظرين. المنظر الأول فى الكهف. وبعدين كان قصر الملك. وبعدين بنرجع تانى للكهف. وكان سى زكى أفندى طليمات كان دقى قوى فى اختيار الملابس القديمه جداً للشخصيات اللى كتبها لروايته توفيق أفندى الحكيم، وكان المكياج كمان مُرعب لمرنوش وزميله يامليخا وغيرهم. ولما انتقلنا بقى للحركة المسرحية وجه دور تركيز بقى الإضاءة مع الملابس مع المكياج مع الموسيقى فى بروفه جنرال كانت النتيجة مذهلة. فالإضاءة الزرقا مع قليل جداً من الأحمر والأصفر من مصادر خفيه عمل جو هايل للكهف العتيق، ولما عرضنا قعد الجمهور يسقف للإضاءة والملابس والمكياج كتير جداً..

.. وكانت الإضاءة عبارة عن البلانشات زى ما قلت المتعلقة فى السوفتيا، ومعاها البلانشات اللى قدام الكواليس البريمو فى الاقنسين بتاع المرسح والرامب الأمامى، وكل ده لما كا بيتوحد اللون بتاع الإضاءة فيه فى مشاهد الليل لما كنا نبديله اللون الأزرق والأخضر الباهت. والباهت ده يعنى كنا بنخفف عدد الأمشاط الخضرا فى الرمبات وكان المرسح بقى مضاء باللونين الأزرق الغامر القوى من الشمسات الكبيرة فى وسط المرسح، مع بلانشات بيضاء على خفيف فى استخدام الأستاذ زكى فى تدرج النور لإظهار نور الفجر داخل الكهف. ثم مع دخول ضوء النهار كان بيدينا أوامره إننا

نزود الأمشاط الصفرا والأبيض بالتدريج فإذا بنا أمام فجر حقيقى. وكنا علشان نزود الإحساس بالفجر والضباب كنا بنولع فحم ونحط عليه قليل من نشارة الخشب أو البخور لإحداث الدخان. وكنا بنغزل برجل حمار إن وجدت. وكان الجمهور يستقبل كل ده زى ماقلتلك قبل كده باستحسان كبير جداً..

.. وكان سى زكى، سواء فى المسرحية دى أو رواياته التانية كان لما يحب ينور وش الممثلين كان بيخلى الأمشاط بتاعة البلانشات العلوية أو حتى الجانبية معظمها بينور اللونين، الأبيض والأصفر، وكان بيدى قليل قوى من الأحمر، علشان يبين حيوية وشوش الممثلين، وكان الجمهور يُعجب جداً لهذا التفوق فى تجسيد الطبيعة على خشبة المسرح.

الإمتاع البصرى بالضوء..!؟

إن الإضاءة هى أن يرفرف طائر بجناحيه ويشق السماء، ونرى السُحب تتحرك من يمين المسرح إلى يساره، ورحلة الطيور بالضوء تتجسد، ثم يهطل المطر، ويتعاون الصوت مع الضوء لكى يحدث الإبهار البصرى للمتفرج الذى يجلس فى صالة العرض دون أن يعرف أهمية المفردات المسرحية التى قام الإخراج بتوظيفها من أجل اكتمال منظومته الإخراجية. ونحن هنا نرسم بالكلمات كيف يتم ذلك، نرسم بالكلمات كيف تكون زوايا أجهزة الضوء. فكل المحترفين فى مهنة المسرح يعرفون أن الضوء الحديث لا حدود له، ولا نقول الإضاءة (الليزر) وإنما نحن نتحدث عن الإضاءة المسرحية من خلال (برجكتورات) أنتجتها شركات متخصصة فى الأجهزة للضوء المسرحى منها على سبيل المثال (جالاكسى) الإنجليزية، وهى التى اخُتيرت بالنسبة لنا نحن هنا فى مصر لكى نستورد منها .. وشركة (راتك) الإنجليزية أيضًا التى أنتجت أجيالاً من أجهزة الإضاءة المسرحية. وهى التى تولت تركيب أجهزة الضوء الحديثة المزودة بجهاز الكمبيوتر فى رضا القوى. وكذلك مسرح السلام (لفرقة المسرح الحديث) ومسرح ميامى بعد أن أُعيد إلى هيئة المسرح. أما

باقى المسارح فإنها تعمل بأجهزة من أسرة كلاسيكية لا ترقى إلى حيازة التميز التكنولوجى، سواء المسرح العائم الكبير أو الصغير، وهناك القاعات التجريبية بمسارح الدولة مثل قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة، ومسرح زكى طليمات بالطليعة أيضًا، وقاعة يوسف إدريس بمسرح السلام، ومسرح القاهرة للعرائس فإن هذه المسارح تعمل بأجهزة (تحميل خطوط) نصف متطورة!؟.

وما يعنينا فى هذا المقام هو أن الإضاءة لدينا تحتاج لطفرة تكنولوجية متجددة لتواكب تلك التقنيات العالمية فى المسارح الأوروبية، وبعض المسارح العربية التى استقدمت أحدث وسائل التقنية الضوئية كالكويت، والعراق، وسوريا، وتونس، والمغرب.

أول ما عرفناه عن فن الضوء فى عروض (خيال الظل) هو الإضاءة الخلفية (الغامرة) فى نوع من (المسارح) الذى هو نوع من مسرح العرائس الذى يستخدم أشكالاً مسطحة، تحرك بين شاشة شبه شفافة، وكانت وسائل الإضاءة لهذه الشاشة فى الزمن القديم هو ضوء الشموع، ثم تطور الأمر فى العصر الحديث إلى الإضاءة الكهربية بحيث يرى المشاهدون وهم جالسون أمام شاشة الخيال هذه الأشكال فقط، وقد نشأت هذه العروض تاريخيًا فى الشرق الأقصى: الهند، وبالى بالذات ومنها امتدت بشكل بدائى إلى تركيا واليونان حيث ظهرت شخصية القراقوز، ويمكن مشاهدة هذه العروض البدائية فى بعض القرى اليونانية، كانت هذه العروض شائعة فى باريس لمدة ١٠٠ سنة تقريبًا، ففى سنة ١٧٧٤ افتتح «دومنيك سرافين» مسرحًا مخصصًا لهذه العروض فى فرساى،

انتقل بعد ذلك إلى باليه رويال، واستمر تحت إشراف أخيه حتى عام ١٨٥٩ وكان يعرف فى أوروبا باسم الخيال العينى، وكان يقدم فى لندن فى عروض شعبية مقترنة بالأراجوز «بنش وجورتى» إذ ثبت ملاءة نظيفة على فتحة صندوق الأراجوز وتوجد خلفها الشموع لتظهر الخيال وهو يتحرك على الشاشة وعرف باسم «جالانتى شو»(١).

وبالرغم من أن خيال الظل شاع فى أول الأمر فى الشرق الأقصى، إلا أن هذا الفن لم تكتمل مقوماته الفنية إلا فى الشرق الأوسط، وفى مصر خاصة، ترجع أقدم إشارة إلى وجوده فى مصر إلى العصر الفاطمى، وحيث ازدهر خيال الظل وتنوعت موضوعاته بين الهزل والدعابة وبين الموعظة والحكمة، ولعب دورًا مهمًا فى الحياة الاجتماعية والسياسية، إذ جعل منه الفاطميون جهازًا للدعاية لمذهبهم الشيعى، كما اتخذه الحكام وسيلة لتلهية الناس عن الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية والسياسية(٢)، وكذلك انتشر خيال الظل فى العصر الأيوبى، وثمة رواية تقرن خيال الظل بصلاح الدين الأيوبى، وتقول (إن صلاح الدين أخرج من القصور الفاطمية من يعانى خيال الظل ليريه للقاضى الفاضل، فقام عند بداية العرض، فقال له الملك: إذا كان حرامًا فلما تحضره، فجلس إلى آخره حتى لا يكدر عليه، فلما انتهى، قال له السلطان: كيف رأيت ذلك؟ فأجابه: رأيت موعظة عظيمة، رأيت دولاً تمضى ودولاً تأتى(٣).

(١) راجع باب خيال الظل (قاموس المسرح)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الثانى، ص٦٠٥.

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر نفسه.

وتشير هذه الرواية أن خيال الظل كان مزدهرًا فى العصر الفاطمى كذلك إذ كثرت فيه التمثيليات الظلية والأدوات التى كانت تستخدم فى إخراجها.

ومسرح العرائس فى اليابان تعتبر تطورًا طبيعيًا وتاريخيًا أقدم بكثير من الكابوكى[1]، وقد اجتذب كثيرًا من الكُتاب المسرحيين ذوى الكفاءة من الذين أرادوا أن يتفادوا الصعوبة الدائمة فى الكتابة لممثلى الكابوكى المتعجرفين، حيث بدأ مسرح العرائس يمثل مكان الصدارة فى ميدان المسرح عند اليابانيين، فلقد استحوذ على شعبية بلغت حدًا جعل مسرح الكابوكى يضطر إلى الأخذ من موضوعات مسرح العرائس ويقتبس منه بعض (الثيمات) حتى استطاع فى النهاية أن يحرز بعض الصمود أما مسرح العرائس (الساحر) كالجسر (هاشيجا كارى) يمتد من يمين خشبة المسرح إلى الجوانب، فهى تجعل من فكرة (الممر) تطويرًا طبيعيًا، فقد كان هذا الجسر امتدادًا بسيطًا موضوعًا على زاوية قائمة من خشبة المسرح.!؟

وعلى أية حال فإن وضع (الهاناميشى) بزاوية قدرها تسعون درجة من خشبة المسرح يرجع فى الأصل إلى حلبة مصارعى (السومو) كما أن مصارعى (السومو) الذين كانت لهم شعبية كبيرة فى اليابان، والتى كانت تلى (شعبية الكابوكى) وكذلك العرائس وفن الخيال فى عصر (الجنيروكو) قد أخذوا عن الكابوكى فكرة الطبول وموسيقى الفلوت، التى كانت تستخدم فى الإعلان عن بداية يوم العرض الكامل ونهايته وفى مقابل ذلك قيل: إن الكابوكى قد أخذ

---

(١) المصدر السابق.



نموذج كروكى للإضاءة فى مسرح العرائس عند اليابانيين ما قبل الكهرباء

بدوره فكرة ذلك الممر الطويل الضيق الذى يصل إلى حلبة المصارعة والذى سمى (بالهناميشى) أو ما يعرف باسم (ممر الزهور) حيث كان هذا الممر يمتلئ بالزهور والهدايا التى يقدمها الزبائن لمصارعيهم المفضلين.

وما يهمنا ذكره هو أن أضواء الصالة فى المسرح اليابانى الحديث لا تطفأ خلال العرض، ويكفى صفان من الأنوار على جانبى ممر (الهاناميشى) للإنارة الكاملة للمكان. أما فى عصر (الجنيروكو) فإن الضوء الوحيد كان يأتى من نوافذ فى السقف فوق خشبة المسرح، ولإضاءة ممر (الهاناميشى) كان يتقدم رجلان يرتديان ملابس سوداء لكى لا يكونا ظاهرين تمامًا للجمهور(١).

وإذًا.. فعملية الإضاءة من خلال شخصين يرتديان الملابس السوداء، كانا هما النواة الأولى لفكرة تكوين المسرح السحرى، أو المسرح الأسود، والتى نفذه فيما بعد ذلك بعدد كبير من السنين تصل إلى نحو خمسين عامًا فى تجارب لـ «ماير هولد»، حيث استخدم من وسائل الضوء المستحدث من اللمبات وهى لمبة (الالترا فايلوت) وهى معروفة وكثيرة الاستخدام فى مسارح العرائس والأطفال لا فى مصر وحدها، وإنما فى مسارح الأطفال فى العالم أجمع، وأن المقولة التى يرددها دائمًا كل العاملين فى هذا المجال هى: «حينما ينتهى دور مسرح الكبار، يبدأ فن مسرح الأطفال».

---

(١) راجع كتاب المسرح اليابانى، تأليف (فوبيون باورز)، دار الكتاب العربى بمصر ١٩٦٤، والذى نود التأكيد عليه أن هذين الشخصين بهذه الملابس كانا نواة أفراد التجسيد فى المسرح الأسود، والذى اصطلح على تسميته بالمسرح السحرى.

متعة المتلقى من فوق منصة المسرح اليابانى؟!

هناك من يؤدى نوعًا من الطقوس وهناك من يتفرج، إنها ظاهرة موغلة فى القدم، وهى أحد أشكال الاجتماع المهمة، وقد تكون اللحظة الرائعة من هذه الظاهرة هى التى كانت فى القرن السادس قبل الميلاد، حيث كان الإغريق، وكانت أثينا (أثينا الدولة) وظروف الاحتفالات الديونيسية، لا يمضى الإنسان نحو الإله فحسب، بل ليأتى الإله نحوه، ليكون إلهًا شعبيًا، ولتكون احتفالات تعبير ونشوة، منجبة الممثل الأول، الذى كان شاعرًا بعد أن انفصل عن الجوقة، لقدرته على الارتجال عنده. ومنجبة (ثيبس) وعربته السلقو المبهرة فى زمانه، منجبة بالتالى للنص المسرحى، مكونة الظاهرة المسرحية، المندمج فيها كل عناصرها التى منها ـ المتلقى ـ ومن أهم المفردات الجمالية ومتعة التلقى فى عصرنا الحديث هى الإضاءة المسرحية.

وتعتبر خشبة المسرح الخاصة بالمسرح (الطقسى) فى اليابان واحدة من أهم ما قدمه (كابوكى الجنيروكو) لكابوكى هذه الأيام، فلقد بدأت (أو ـ كونى) فى قاع نهر (كيوتو) ثم تقدمت إلى الميادين المكسوة بالخضرة حتى استطاعت أخيرًا أن تصل إلى خشبة المسرح المسمى (النوه)، وفى عصر (الجنيروكو) استطاع الكابوكى أن يبتدع

شكله المتميز الخاص به فى خشبات المسرح، ومازالت قواعد هذا الشكل معمولاً بها حتى اليوم، بل لقد أثرت فى بناء بعض المسارح الألمانية والروسية المتقدمة وخاصة تلك التى وضع تصميمها «رينهارت» و «ماير هولد».. وربما كان (الهاناميشى) هو أكثر ما نقله (الكابوكى) إلى المسرح اليابانى تأثيرًا. وهناك ممر آخر صغير احتياطى فى الجانب المقابل للمسرح إلى خشبته ويعرف باسم (كارى ـ هاناميشى)، والواقع أن الممر الذى يخترق النظارة يمنح خشبة المسرح بعُدًا إضافيًا يعمل فيه كما يمنح مزيدًا من الإحساس بالقرب والعمق وهو أيضًا تعبير عن ذلك الوجه الحيوى (للكابوكى) الا وهو: الألفة والقرب بين الممثل والمتلقى لكى تتم متعة التلقى من فوق منصة المسرح اليابانى.

ويرجع الأصل البعيد لممر (الهاناميشى) إلى المدخلين الأيمن والأيسر الخاصين براقصى (البوجاكو).

فنون الفرجة الشعبية..
وخيال الظل

بعض التراث معتقدات وليس خرافات.. الغيبيات فى القص العربى كلها محملة بالحكَم والمواعظ التى تربى النفس البشرية على حب الخير والإقدام، وإذا أردنا إحاطة جوانب (فن خيال الظل) من الناحيتين الأدبية واللغوية، فإننا نبدأ من حيث إنهما لا ينفصلان عن فن المسرح والموسيقى والفن التشكيلى وتقنية المسرح فى شكله البسيط ..تذكر ذلك فى الوقت الذى أصبح خيال الظل فيه كمًا مهملا، لا يكاد يذكر إلا فى معرض الحديث عن أنواع الفن الشعبى القديم، وعلى ذلك فإن الأساس العلمى فى جمع التراث بشكل عام. هو أن يجمع كما هو بدون تغيير أو حذف، ثم علينا بعدها أن نضعه أمام الباحثين والدارسين والمبدعين للاستفادة منه، ذلك تبقى إبداعاتنا مرتبطة بهذا التراث وجذوره التاريخية أيًا كانت، لأن هذه الجذور تمتد عبر آلاف السنين وتتطور بتطور المجتمع وتأخذ أيضًا طابعه، سواء كان المجتمع زراعيًا أو صناعيًا أو بدويًا، تكون المعتقدات الشعبية على نفس النمط فى الحياة المعاشة الآنية، أو التراثية.

وإذن فتراثنا مثل المرآة الصافية التى تعكس ما يدور فى المجتمع عبر التاريخ البشرى، من خلال التجمعات السكنية، وينتهى دور الباحث بالجمع والتصنيف والتبويب فقط، ولا يحق للباحث أن يتدخل فيما يسمى عملية (التقنية) أو بإحداث الإسقاطات الآنية من خلال (الترميز) على سبيل المثال مثلما فعل كل أولئك الذين أسقطوا أو رمزوا فى السيرة الشعبية وألحقوا بالبطل الشعبى صفات وسمات قد تضر بالشخصية التراثية .. على أنه يمكن للباحث أن يبدى رأيه إذا كان بصدد التحليل واستخراج النتائج، وهذا ما نحن بصدده من خلال هذه الدراسة عن فن خيال الظل .. وإذا اعترفنا بأن فن خيال الظل يعتبر من (الفلكلور) فإننا نقطع بيقين بأن الفلكلور تاريخ وحياة مستمرة لا يمكن مراجعته فى صفحات الكُتب، ولكنه موجود بكيانه الذى عبر عن هذا الوجود إبان تسيده على أفئدة مشاهديه فى الأيام الخوالى.

والفلكلور موجود فى أفواه الناس، وبالتالى فهو قد تطور ونما، مع نمو وتطور المجتمعات، إذ أن بعض هذا الفلكلور كان بالنسبة للأجداد يدخل فى زاوية (المعتقدات) ويبعد بعد المشرقين عن (الخرافات) ولكن اعترافنا الضمنى بأن الفلكلور كما ليس بقليل من (الغيبيات) إلا أن هذه الغيبيات أيضًا كانت تحتوى على قصص تتحدث عن الفضيلة والشرف والأمانة والشجاعة، وإذا كان بعض المُبدعين يستخدمون الفلكلور على اعتبار أنه (ميكانيزم) أو (خلفية) لما يمكن أن يمرروه على السلطة المتمثلة مثلاً فى الرقابة على المصنفات الفنية حديثًا، فإنى أقول بأن هذا كان يحدث فى زمن

الدكتاتورية السياسية، أما فى ظل الديمقراطية والصحوة السياسية فى المجتمعات التى ترنو إلى المستقبل السياسى لمجتمع سليم فإنها تحافظ على الفلكلور والتراث على اعتبار أنهما قيمة تاريخية تقف ضد العلمانية موقف المدافع عن الحق، ففى فترات معينة من تاريخ أى مجتمع قد تغلب الجوانب المادية على ما سواها، ويتزامن ذلك الضرورة مع اختفاء القيم البديلة الخاصة بالجوانب الإنسانية والاجتماعية، ويصبح فى تلك الأوقات الحديث عن البطل الشعبى نوعًا من العبث لا مبرر له.

وفى اعتقادى بأنه كلما تقدمت فنون الاتصال، كلما ازداد الحنين للماضى، لأن المنتج الثقافى الذى أنتجه الفلكلور يعكس تاريخًا شعبيًا لم يتكون فى يوم وليلة. وأمامنا مثل حى، وهو فن خيال الظل موضوع هذه الدراسة، فبعد أن كاد خيال الظل كما أشرنا آنفًا، كاد أن يكون مهملاً أو مجهولاً، إلا أن بعض الدارسين قد تنبهوا له وأولوه عنايتهم وخصوه بمقالات وكُتب.

ظليات ابن دانيال.

لا شك أن الهجاء كان من الجوانب الأساسية لخيال الظل فى القرون الثلاثة الأولى للهجرة، إن لم يكن الهجاء هو الأساس فى قيام هذا اللون من ألوان الفرجة الشعبية آنذاك، ويعتبر «ابن الحجاج ٣٩١هـ ـ ١٠٠١م» هو الشاعر الأول الذى كتب ما يقال عنه فى ذكر البابة إذ أن (البابة) كانت أول ما عرف من أشكال ظلية عند العرب منذ القرن الرابع الهجرى .. أما العصر الذهبى لخيال الظل العربى، فى القرون الهجرية الخامس والسادس والسابع، لما وصلنا من إشارات ونصوص تدل على انتشاره وذيوعه ورواجه خلال تلك الفترة بعينها.

ويعتبر «ابن دانيال» هو صاحب الفضل من خلال هذا الخيال فى توطيد الصلة بين الأدب وفنون الشعر والإلقاء، وكذلك له السبق فى أن يقتحم الحوار (العامى، واللهجة العامية) على اعتبار أن هذه اللغة هى المسوغ الذى يتوجه به إلى جمهور المتحلقين حول شاشة الخيال، بل والذين أدمنوا هذه الفرجة من أجل فك العبوس وحل كل كربة، إذ لغة ظليات «ابن دانيال» موجهة إلى السواد الأعظم من صغار التجار والحرافيش وبسطاء الناس فى الأحياء الشعبية.

وأن «ابن دانيال» لم يكن له سبق الريادة، الذى ينسب إليه نشأة هذا الفن، وإنما كان هناك ظليون فى حياة العرب قبل الإسلام، وكان يطلق عليه (خيال الظل الأيدى)، وكانت تقدم عروضه داخل خيام عرب الجاهلية، وأن خيال الظل كان شائعًا ومنتشرًا فى الجزيرة العربية، وكانت له المكانة المرموقة عند الحاكم والمحكوم على حد سواء، وأن خيال الظل فى مصر لم يكن يعرض فى أماكن ثابتة، وأن المخايلين يستخدمون أدوات عرضه، أو نماذج مكبرة من شخوصه للإعلان عن فرقهم وبرامجهم فى مواكب واستعراضات مهرجانات الأعياد واحتفالات الختان والأعراس، وقد استمروا فى ذلك حتى القرن الثالث الهجرة.

ومن وصف «ابن الفارض ٦٣٢هـ ــ ١٢٣٥م» لعروض خيال الظل فى (التائية الكبرى) يقول ابن الفارض:

(.. يبدو أن خيال الظل قد وصل إلى مستوى جمالى رفيع إلى حد جعل الشاعر الصوفى ينبهر به ويستوحى رموزه فيصفه وصفًا تتعايش فيه الصور الحسية المبهجة للعين مع الرموز الصوفية المثيرة للخيال والمشوقة للنفس ..).

وبفضل «ابن دانيال» حقًا، لم يكن انتشار خيال الظل مقتصرًا على مصر وحدها، بل شمل جزءًا كبيرًا من البلاد العربية فى شرقى البحر المتوسط حتى أربيل فى العراق، كما يبدو من الخبر الوارد فى(وفيات الأعيان) «لابن خلكان ٦٨١هـ/ ١٢٨٢م» عن احتفالات «مظفر الدين كوكبورى ٥٦٣هـ: ١٦٧م» أمير الموصل، بعيد

المولد النبوى هناك، وتقديم عرض ظلى بهذه المناسبة، ولعل هذا الفن قد وصل إلى مستوى رفيع فى الموصل، ولعل «ابن دانيال» نفسه قد تعلم، أو على الأقل اطلع على فن خيال الظل فى الموصل فى مطلع شبابه وتابعه حتى خروجه منها إلى مصر، وقد يكون «ابن دانيال» قد نقل بعض أصول خيال الظل من الموصل إلى مصر حيث اطلع «على بن مولاهم الخيالى» وقدم له باباته، على ما ورد فى كتاب (طيف الخيال) فقام هذا الأخير بإعدادها للفرجة وبعرضها على جماهير القاهرة.

وفى بلاد الأندلس انتشر فن الخيال الظلى، وقد استشهد «ابن حزم» فى كتابه (الأخلاق والسير ٤٥٦هـ/ ١٠٦٤م) بوجود الخيال الذى أسماه (الخيال الآلى)، والنوع الثانى هو الخيال الذى أشار إليه «الشقندى» (٦٢٩هـ - ١٢٣١م) فى رسالته فى (فضائل أهل الأندلس) و«التيفاشى» (٦٥هـ - ١٢٥٣م) فى رسالته عن (علم السماع) وهو المسمى (خيال الطرب) أو (الخيال الأشبيلى) وهذا كله يؤكد أن انتشار عروض خيال الظل ونجاحها فى كل من سوريا وفلسطين ولبنان ومصر والجزائر وتونس ومراكش وليبيا، حتى مطلع القرن العشرين، إلى أن اجتاحته الفنون السينمائية والتليفزيونية، لكن الغناء المسرحى الشعبى النزعة والمتجه قد اعتمد فى أيامنا هذه على إحلال خيال الظل فى العروض المسرحية التى تدور حول السير الشعبية فى مسرحنا العربى المعاصر.

ومن الخطأ أن نتصور أن الفن الجماهيرى، الذى ساير الإنسان منذ دُرج على الأرض إلى الآن عبارة عن التجسيم الحى الشاخص لمشهد أو مجموعة من المشاهد مقتطعة من الواقع أو ملفقة من صنع الخيال العربى العبقرى، وبما أننا قد انقسمنا على أنفسنا ما بين مؤيدين للفن ومعارضين، تماماً مثلما انقسم العرب قديماً حول حكايات تروى بواسطة شاعر الربابة وذلك التعصب من كل فريق حول أحقية "أبو زيد" فى البطولة عمن سواه فى منازلة تحسم الأمور بواسطة الشاعر الذكى الذى لا يغضب أى من الجانبين .. ونحن كلما وقفنا فى مفرق الطريق لنحكم على هذا الفن إن كان (الظلى) نواة للفنان (المسرحى) أو إذا كان (خيال الظل) مقدمة للفن (السينمائى والتليفزيونى)، فإن انقسام أهل زمان كان أفضل من انقسامنا، إذ أننا وقفنا أمام الفن المسرحى فى زمننا الراهن متقبلين ممتنين، صامتين، نتلقى ولا نعبر عن سخط، وبعض منا يعرض وينأى بجانبه عن مشاهدة العروض الهابطة سواء فى السينما أو فى المسرح، ولكننا نجلس أو البعض منا أمام شاشات التليفزيون (متقبلين) وكذلك (غير فاعلين) سوى أن نقلب فى قنوات البث بحثاً عن الأكثر إثارة، أو الأكثر متعة، وحينما لا يجد البعض منا غايته، لا يطفئ الجهاز، وإنما يقبل مشاهدة أى شىء من منطلق ضياع الوقت والتسلية!؟.

ولعل حديثنا عن (خيال الظل) يدفعنا بأن نطالب بالنظرة المتكاملة للفن الدرامى، أو المسرحى من خلال نظرة عميقة تستوعب الكلمة والحركة والإيقاع وتشكيل المادة فى إطار درامى، بهذا نصحح

أخطاء شائعة تتعرض لها حياتنا المسرحية، وتباعد فى الوقت نفسه بين الجماهير وبين فنها الأصيل العريق المتجدد.

وإذا كان خيال الظل فى بدايات هذا القرن قد توارى بعروضه التى كان يضطلع بها المخايل خلف شاشة الخيال، يهجو ويمدح، وكان للنقد والهجاء. وقد استخدمه المسرحيون فى عصر التقدم التكنولوجى كأداة نقد للسلبيات من خلال الإسقاط (التقنى) والترميز (الأدبى) على السياسة وأهل الكياسة والكوسة والكواسة.

وإذًا .. فكل هذا يؤكد أن الدراما الشعبية ليست مجرد صورة متخيلة أو مقتطعة من الواقع، ولا تقوم بالكلام دون وسائل الفن الأخرى. والجماهير هم القاعدة الأساسية التى تصدر عنها هذه الدراما، وانهم كانوا لا يتلقونها فحسب، ولا تقف مهمتهم عند تفريغ شحنة عاطفية مكبوتة، ولا يقاس مكان الفنان من الدراما بالدموع أو الضحكات، ذلك لأن الدراما الشعبية وفى أولها يحتل (خيال الظل) مكانة الصدارة. أبدعها الشعب نفسه، لأهداف تتجاوز ما تواضعنا على تسميته باللذة الفنية، إلى طلب الصحة والإقبال على الحياة وحمايتها من الذبول والانحراف.

إن خيال الظل فن يحتاج لأن نتعرف عليه، على اعتبار أنه دراما شعبية أثرت الوجدان وفتحت الأذهان إلى مسرح شعبى أصيل، ولعب الخيال إذن دوره التاريخى الشعبى المأمول.

خيال الظل..

أتى زمن كان عالم خيال الظل العربى فيه يكاد أن يكون مهملاً أو مجهولاً إلا لدى قلة من الباحثين الذين تنبهوا له فأولوه عنايتهم وخصوه بمقالات وكُتب كان، ويا للأسف، عدد نسخها قليلاً، وتم توزيعها ضمن نطاق محدود، ولم تلحظ كتابات هؤلاء الباحثين تعدد أنواع خيال الظل العربى، فتناوله، كأنه من نوع واحد، هو الذى عُرف باسم «خيال الظل» أو «خيال الستارة» وسميته «خيال الظل الشائع» تمييزًا له عن الأنواع الأخرى التى عرفها العرب فى أمكنة وأزمنة مختلفة، وهى: «خيال الرقص» أو «خيال جعفر الراقص» أو «الخيال الراقص» أو «خيال الأزار»، وما سميته «خيال الظل الآلى»، والنوع الذى دعوته «خيال الطرب».

ولم تميز كتابات الباحثين بين أشكال الظليات العربية، فعممت عليها تسمية «بابة» التى عُرفت بها ظليات «ابن دانيال» (ت ٧١٠ هـ ـ ١٣١٠م) ولكن العرب عرفوا أشكالاً أخرى أيضًا: منها ما هو «فصل»، كالظليات فى سوريا ولبنان وفلسطين، وهى تشبه بشكلها تلك التى عرفتها تركيا فى ظليات كراكوز، ومنها ما هو «لعبة»، وهى التى شاعت فى مصر وليبيا وتونس والجزائر ومراكش، ومنها ما هو

«مسطرة خيال»، وقد وصلتنا منها واحدة للإسحاقى (ت ١٠٧١هـ ـ ١٦٦٠م) هى (منادمة أم مجبر) ثم إن هذه الكتابات تركزت حول علم واحد من أعلام خيال الظل العربى هو «ابن دانيال الموصلى»، فى حين وصلتنا أخبار ونصوص عن أعلا، يبدو أنهم لا يقلون عن «ابن دانيال» تمرساً وبراعة وإبداعاً، عنى بهم المخايلون المصريون: «الشيخ سعود، وعلى النحلة، وداود العطار المناوى، وموسى الشاعر، وحسن القشاش، والمخايل السورى الأصيل رشيد بن محمود»، وقد لاح لى مما خلفه المخايل اللبنانى الأصل «سليمان بن عبد اللطيف معمارى»، وقد اشتهر باسم «المعلم أبو عبد اللطيف»، مثلا فصول: «العروس» ، «كراكوزان وعيواظان» ، «حجى ببا» ، «شالالوب» ، أننا أمام أعمال ظلية لا تقل، إن لم تفق، بتقنيتها وجمالياتها الأدبية والفنية البابات التى وصلتنا عن «ابن دانيال»، أما تقنيات خيال الظل الشائع وجمالياته، فلم تعالجها تلك الكتابات إلا من نواح محدودة فى كتابات الرحالة الأوروبيين إلى المشرق والمغرب العربيين فى معرض أوصافهم العابرة للعروض الظلية، واتجهت كتابات «جيورج باكوب وآنوليتمان وكورت بروفر وبول كالة وأحمد تيمور باشا وفردريج كيرن وأوتوشبايس وإدمون سوسيه وفيلهلهم هونرياخ وإبراهيم حمادة وعبد الحميد يونس وسليمان قطاية وحسن حجازى ومحمد عنانى»، إلى بعض النصوص والمواضيع الظلية.

وقد حاولت فى هذا الباب عن خيال الظل العربى، أن أحيط بجوانب هذا الفن الأدبية واللغوية والمسرحية والموسيقية والتشكيلية والتقنية، أن أجمع وأعرف بمخطوطات نصوصه، واثنتان منهما فى

دار الكُتب القومية فى القاهرة، وكانتا أصلاً من مقتنيات «أحمد تيمور باشا»، وهما (الروض الوضاح فى تهانى الأفراح) أو (اجتماع الشمل فى خيال الظل) و(السرماطة فى أزجال الظل) لم يسبق تناولهما بالعرض والتحليل من أى من الباحثين رغم أنهما لاتقلان أهمية عن مخطوطة ديوان (كدس) الذى نشر «كاله» بعض نصوصه، كما عرضتو ما عرف من ظلياته وترجمت لما اكتشف من أعلامه حتى اليوم وذلك فى المشرق والمغرب العربيين وعلى مر العصور، كبابات «ابن دانيال» (طيف الخيال، عجيب وغريب، المتيم، والملاعب المصرية) تمامًا مثل (لعب المنار القديم) و (لعب المنار الحديث) و (لعب علم وتعادير) و (لعب التمساح)، وبالإشارات إلى الآلات (الأوزان والمقامات الموسيقية المستقلة أو المصاحبة فى العرض الظلى).

ولننتبه.. إلى أننا لا نفكر ولا نستطيع أيضًا أن نجزم بأن انتشار خيال الظل كان مقتصرًا على مصر وحدها، بل شمل جزءًا كبيرًا من البلاد العربية شرقى البحر المتوسط حتى إربيل فى العراق، كما يبدو الخبر فى كتاب (وفيات الأعيان) «لابن خلكان» (سنة ٦٨١ـ – ١٢٨٢م)، والذى كان «ابن خلكان» يصف فيه احتفالات «مظفر الدين كوكبورى» (٥٦٣هـ ـ ١١٦٧م) عن أمير الموصل، بعيد ميلاد (نبى الرحمة محمد) «صلى الله عليه وسلم» وكان يقدم فى هذه المناسبة الدينية الكبيرة (عرض ظلى)، وهذا ما يدل على أن فن (خيال الظل) قد وصل إلى مستوى رفيع فى (الموصل)، ولعل «ابن دانيال» تعلم، أو على الأقل اطلع على فن خيال الظل فى الموصل، فى مطلع

شبابه وتابعه حتى خروجه منها إلى مصر، وقد يكون «ابن دانيال» قد نقل بعض أصوله معه إلى مصر حيث اطلع على «ابن مولاهم الخيالى»، وقدم له باباته، على ما ورد فى كتاب (طيف الخيال، فقام هذا الأخير بإعدادها للفرجة وبعرضها على جماهير القاهرة.

ولكن الثابت تاريخيًا، أنه بفضل «ابن دانيال» توطدت الصلة بين خيال الظل والأدب، وأن اللغة العامية وهى اللغة التى كان يستخدمها فى ظلياته تؤكد أن هذا الفن كان موجهًا إلى الجماهير الشعبية، وكانت مادة العرض اليومية، وكان لابد أن تقدم الظليات باللغة التى يفهمها الجمهور، وليس أنسب لذلك من اللغة العامية وقتذاك.

وبما أن للأنواع الظلية العربية صلة وثيقة بالموسيقى، فقد كان من المتاح وقتذاك أن نصوص الخيال كان يتبعها نغم وإيقاع وكلمات مغناة، وحركات إيقاعية راقصة، وهذا ما تؤكده لنا الأخبار التى وصلتنا من (ديوان سبط ابن التعاويذى)، ٥٨٣هـ/ ١١٨٧م، و (تاريخ الدول والملوك) «لابن الفرات»، ٨٠٧ هـ ـ ١٤٠٥م ، و (شفاء الغليل فيما فى كلام العرب من الدخيل) «للخفاجى»، ١٠٦٩هـ ـ ١٦٥٨م، عن (جعفر الراقص) و (خيال جعفر الراقص) أو (الخيال الراقص)، يظهر لنا أنه كان لهذا الفن رواج كبير إلى حد ارتقى بالمخايل الراقص (جعفر) إلى درجة عالية من الشهرة والثراء، فعرف باسمه هذا النوع الظلى، وأصبح بستانه مضرب المثل وموضوع قصيدة وصفية للشعار «ابن التعاويذى» تشيد بما حفل به.

ومن وصف «ابن الفارض» ٦٣٢هـ ـ ١٢٣٥م لعروض خيال الظل (التائية الكبرى) يبدو أن خيال الظل قد وصل إلى مستوى جمالى رفيع إلى حد جعل الشاعر الصوفى ينبهر به ويستوحى رموزه فيصفه وصفًا تتعايش فيه الصور الحسية المبهجة للعين مع الرموز الصوفية المثيرة للخيال والمشوقة للنفس.

وبفضل «ابن دانيال» توطدت الصلة بين خيال الظل والأدب، وإذ»ا ما خيال الظل لمن لا يعرفه، ولمن لم يره من الأجيال الجديدة. إنه «Shadow – Show شادو شو» ـ ويعرف على أنه نوع من مسرح العرائس يستخدم أشكالاً مسطحة تحرك بين شاشة شبه شفافة وشمعة وضاءة (أو شعلة) أو إضاءة كهربية إن وجدت، وإذا ما استخدم الخيال فى العصر الحديث، بحيث يرى المشاهدون وهم جالسون أمام الشاشة خيال هذه الأشكال فقط.

وأما عن نشأة هذه العروض بالإضافة إلى ما سبق الإشارة إليه إلا أن الشرق الأقصى أول ما تمتع بمشاهدة عروض خيال الظل، فإذا كانت البداية فى (بالى) بالهند ومنها امتدت بشكل بدائى إلى تركيا واليونان، وبالرغم من أن خيال الظل عُرف أولاً فى الشرق الأقصى، إلا أن هذا الفن لم تكتمل مقوماته الفنية إلا فى الشرق الأوسط، وفى مصر خاصة، ترجع أقدم إشارة إلى وجوده فى مصر إلى العصر الفاطمى، حيث ازدهر وتنوعت موضوعاته بين الهزل والدعابة وبين الموعظة والحكمة، ولعب دورًا مهمًا فى الحياة الاجتماعية والسياسية، لدرجة أن الفاطميين جعلوا منه جهازًا

للدعاية لمذهبهم الشيعى، كما اتخذه الحكام وسيلة لتلهية الناس عن الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية والسياسية.

ونورد هنا أن أول إشارة إلى خيال الظل فى الأدب العربى نجدها فى شعر «وحيد الدين ضياء عبد الكريم المناوى» فى القرن الثالث عشر إذ قال: كان ابن دانيال (١٣١١ ـ ١٢٣٨) أشهر المخايلين العرب، احترف المخايلة فترة طويلة من حياته، كتب عدة تمثيليات (بابات) تبقى منها ثلاثة تعرفهم ـ الأمير وصال ـ عجيب وغريب ، المتيم والضائع اليتيم، وكلها ترسم ملامح الحياة الاجتماعية التى كانت قائمة بمصر فى ذلك الوقت، وكان لسلاطين مصر ولع بهذا الفن.

وقد استمر خيال الظل فى مصر كحرفة لها متخصصون من مؤلفين ولاعبين، رغم ما يتعرض له أصحابه أحيانًا من اضطهاد وقيود، وكل تسلية شعبية واسعة الانتشار لها سوق رائجة فى الحفلات والمناسبات والساحات والمقاهى والموالد والأعياد.

أما التمثيليات الظلية فقد تناقلتها الأجيال مع بعض التحوير بما يتلاءم مع ظروف كل عصر، إلى جانب ما يستحدث من تمثيليات تصور جوانب من الواقع، ولم يبق من أسماء المؤلفين على مر العصور غير «ابن دانيال والشيخ مسعود وعلى النحلة»، وكان آخر من برع فى ممارسة فن خيال الظل سواء فى كتابة أزجاله، أو فى إتقان صور الشخوص الظلية، «الحاج حسن القشاش وولده الأسطى درويش»، وكذلك الممثل الهزلى «حسن كامل»، والذى كان يلقبه

الخواجات أصحاب المقاهى الذى كان «حسن كامل» يقدم نمرة عليها «حسناكى كاميليدس» وهو الذى كان يقدم عروضًا خفيفة لخيال الظل فى حى روض الفرج وشارع عماد الدين فى أواخر العقد الثانى من القرن العشرين.

ويذكر «جاكوب لاندو» فى كتابه (السينما والمسرح عند العرب)، بأن مصر كان بها خيال الظل وأن عروضه قد استمرت وانتشرت وكان لها شعبية فى كل من سوريا وفلسطين ولبنان ومصر والجزائر وتونس ومراكش وليبيا حتى مطلع هذا القرن إلى أن اجتاحته الفنون السينمائية الوافدة.

وهكذا طُرح خيال الظل وفنونه سواء عند «ابن دانيال» أو «على النحل» و «داود العطار المناوى» و «حسن القشاش» و«أحمد محمود»، كلهم طرح نفسه ونصوصه التى مثلوها موضع دراسة وتسجيل من المستشرقين «كيرن ويروفروكاله».

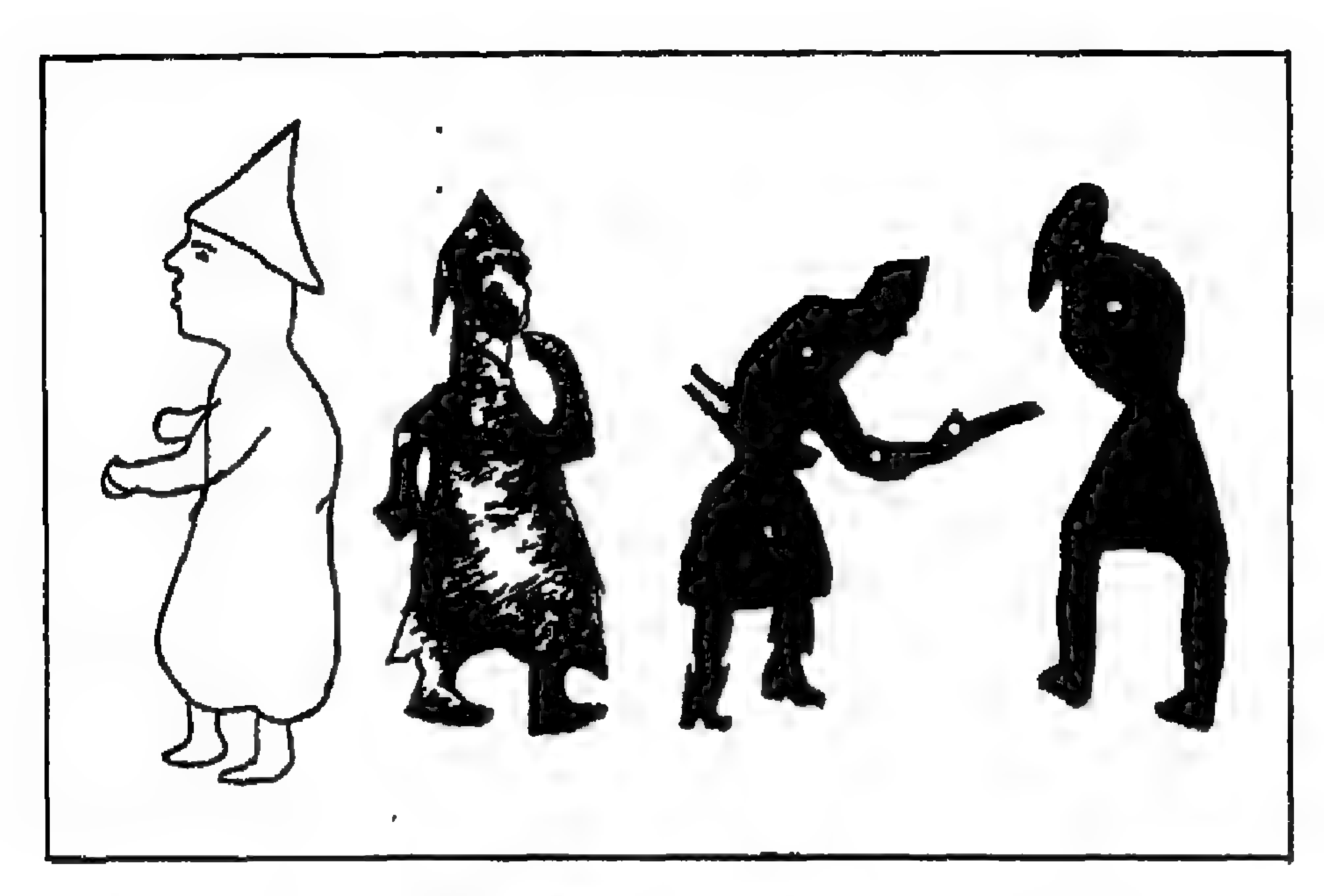
وإذا كان أساتذة هذا الفن فى لبنان وبروز كل من «رشيد بن محمود الدمشقى»، الذى سجل المستشرق «آندوليتمان» بعض فصوله فى بيروت، وكذلك «الحاج محمود الحارس الكيراكيزى» فى طرابلس، و «أبو عزت الكراكوزتى» فى صيدا، وكذلك اشتهر فى سوريا «سليمان بن عبد اللطيف معمارى»، والمعلم «أبو عبد اللطيف اللبنانى» الذى كان يقدم فصوله فى الساحل السورى بين طرطوس وجزيرة أوراد، حيث قضى فترة طويلة من حياته التى انتهت فى طرابلس فى أواخر الستينيات، ومن المخايلين السوريين المشهورين:

«صالح حبيب» فى دمشق، و«محمد الشيخ»، و «محمد مرعى الدباغ» فى حلب، وبرز فى تونس «على التركى» و «خميس بن عبد الملك»، و «سيدى محمد بودبوس»، وفى ليبيا عرف «سالم المكحل»، و «محمد الوسطى» والمشهور باسم (عمى الوسطى)، وهو الذى سجل عنه المستشرق «هوندباخ» بعض الملاعيب الليبية.

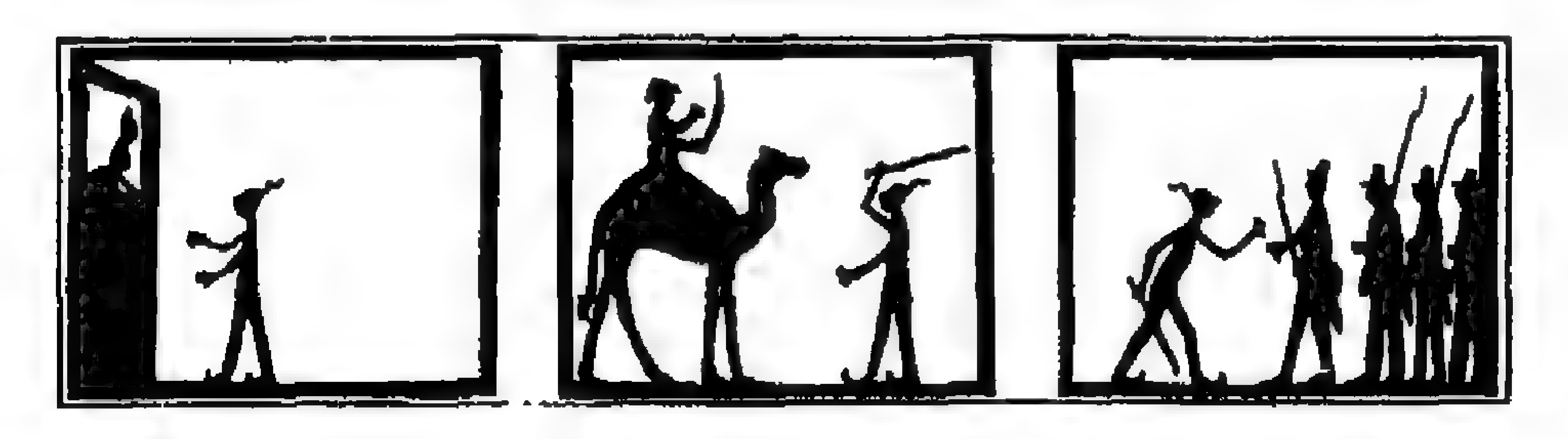
ويبدو أن مهنة المخايلة كانت رائجة، فهى لم تقتصر على الرجال أو الغلمان بل كانت النساء يمارسنها أيضًا، كما هو ثابت فى أبيات (الوجيه المناوى) التى يتغزل فيها بمخايلة، ولعل تقديم عروض ظلية كثيرة سواء فى المشرق، أو فى المغرب العربي، وعبر حقب عديدة ومتواصلة من الزمن قد عكست ألوان الحياة فى العالم العربى الشاسع على تنوعها وتعددها بجميع جوانبها السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية وتحولاتها، فسجلت الظليات والإشارات إلى خيال الظل العديد من الأحداث والتحولات فى تاريخ العالم العربى، من ذلك على سبيل المثال (اجتياح السلطان سليم الأول العثمانى مصر)، و(إعدام طومان باى آخر سلاطين المماليك)، و(تتويج الأمير أحمد العباسى خليفة)، و(تنصيبه للملك الظاهر بيبرس سلطانًا على المسلمين)، ومن ذلك أيضًا (إحداث الحملات، أو بعض الحملات الصليبية على مصر)، و(احتلال الفرنسيين للجزائر)، و(موقف الشعب الجزائرى من السلطة المستعمرة)، و(ثورة التعايش السلمى فى السودان)، كل هذا قد حملت عبئه الشخوص الظلية وشارك الفنان الظلى بالنقد والتبكيت والتنكيت على الظالمين من الحكام ورجال الحاشية!؟.

وقد حملت الشخوص الظلية التى عبر عليها «بول كاله» فى مصر فى مطلع هذا القرن العشرين أسلوب المدرسة المملوكية فى فن التصوير وتجلت فى الشخوص التى نشر صورها «لايقى هونرياخ» وهو أسلوب التصوير الشعبى العربى.

ويضيف «الدكتور عبد الحميد يونس» (دار الخيال الظل)، كان يتردد عليها فى صباه بعد الحرب العالمية الأولى، وكانت تقع فى حى السيدة زينب بالقاهرة، كانت الدار عبارة عن ردهة فسيحة تشبه تمامًا الفسطاط الذى يقام فى الأعراس، وفى الناحية المعلقة من تلك الردهة، أى قبالة بابها وضعت منصة يمكن أن نطلق عليها اسم (المسرح)، ولكنه لم يكن مسرحًا، يؤدى إلى ما بعده من حجرات، وإنما استعرضته شاشة بيضاء وراءها مصباح كبير من مصابيح الزيت، وكانت تتحرك بين المصباح والشاشة رسوم من الجلد المقصوص، وأغلب الظن أن تلك الرسوم كانت تتحرك على قضبان فتظهر ظلالها على الشاشة أمام المتفرجين المشتركة فى اللعب، وعلى الأرض صندوق كبير به مجموعة من شخوص العروض التمثيلية، وهى عبارة عن أشكال طول كل منها حوالى القدم مصنوعة من جلد الحيوان الصلب على هيئة شخوص التمثيلية، وأحيانًا على شكل حيوانات كالحمير والكلاب، أو جماد كالسفن والبيوت والأشجار كما هو موضح بالرسوم التالية.



من شخصيات خيال الظل التونسي



كراكوز فى خيال الظل فى الجزائر



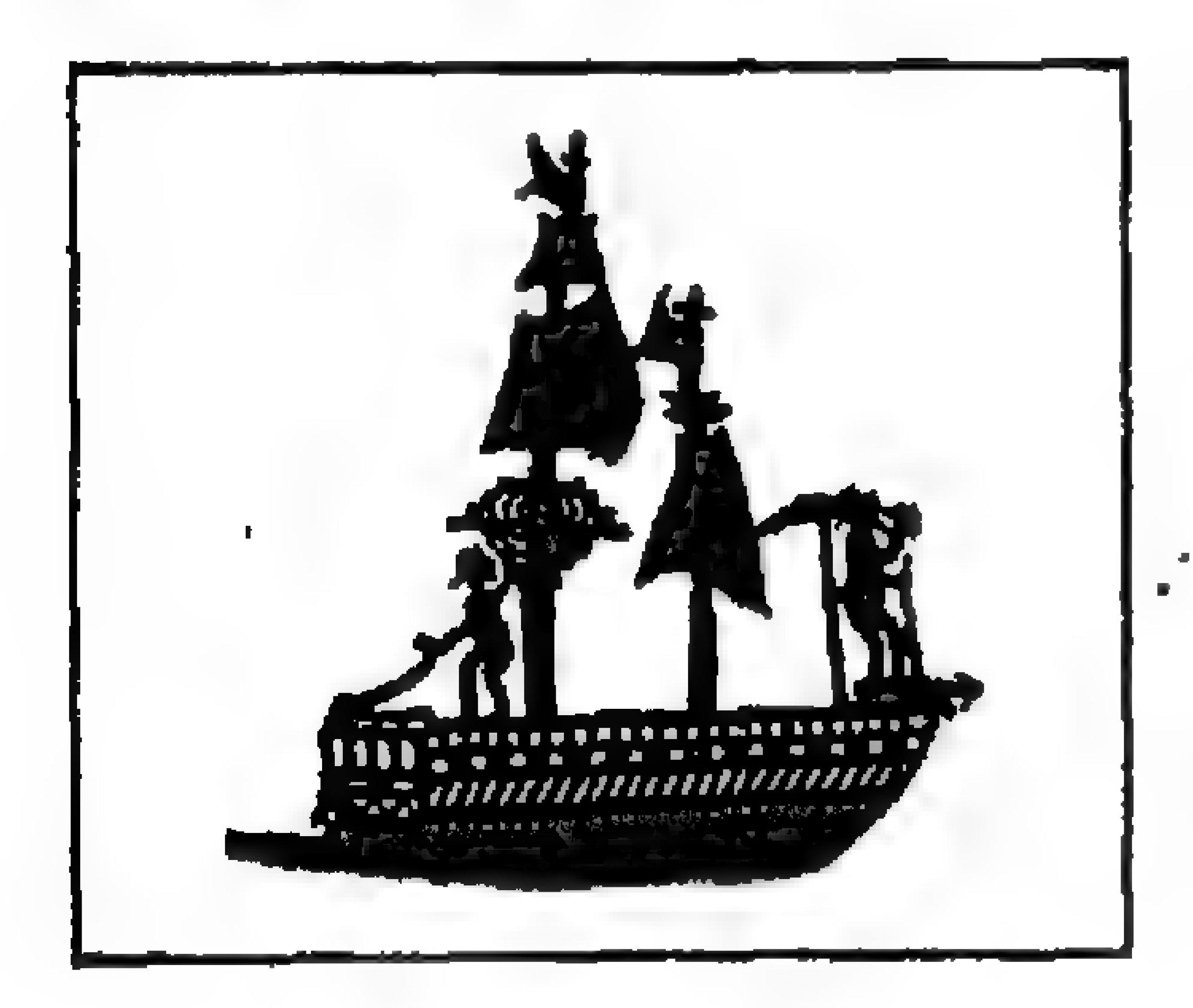
الرخم فى خيال الظل المصرى

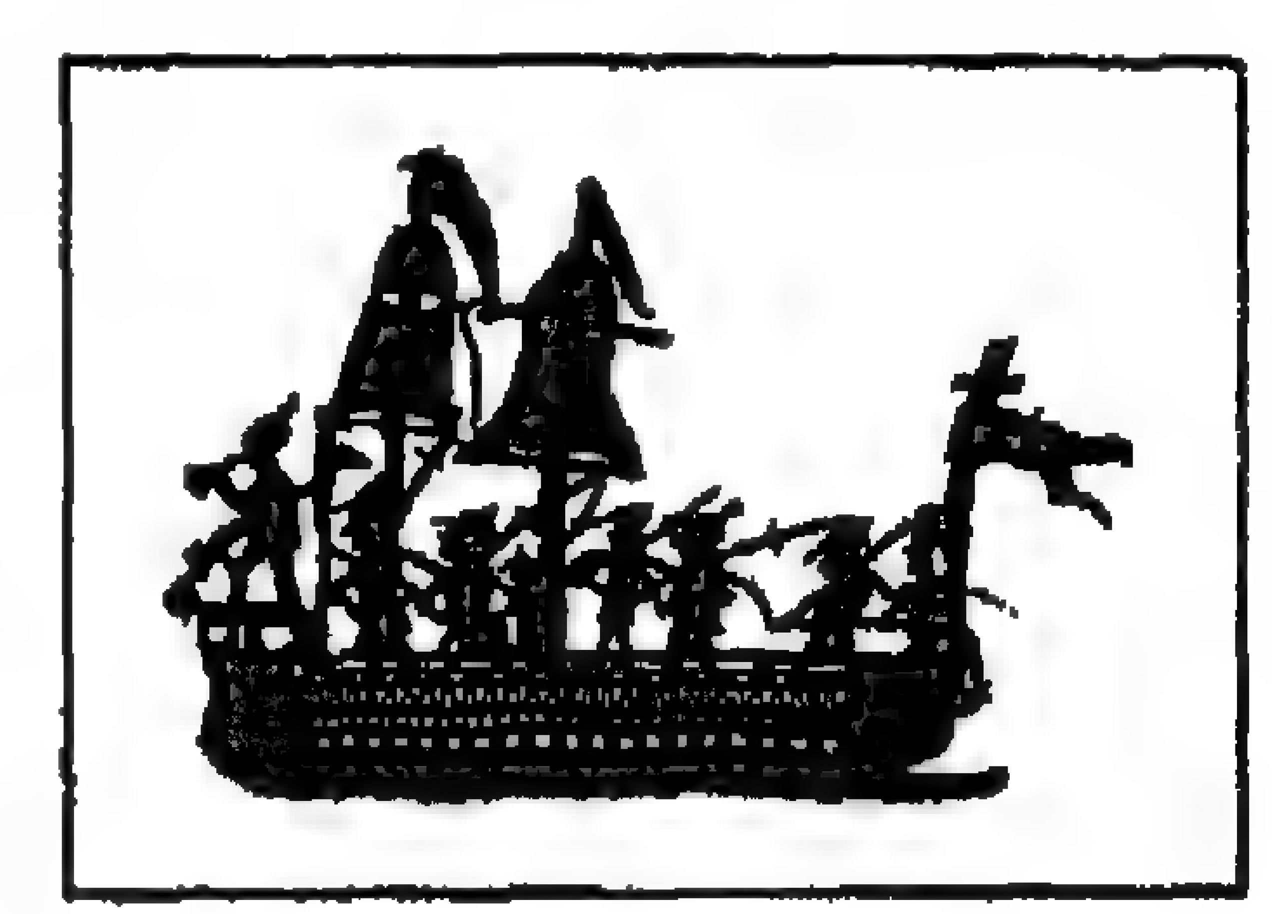


بابا خواتب فى خيال الظل الليبى









من شخوص لعب المنار
فى خيال الظل المصرى





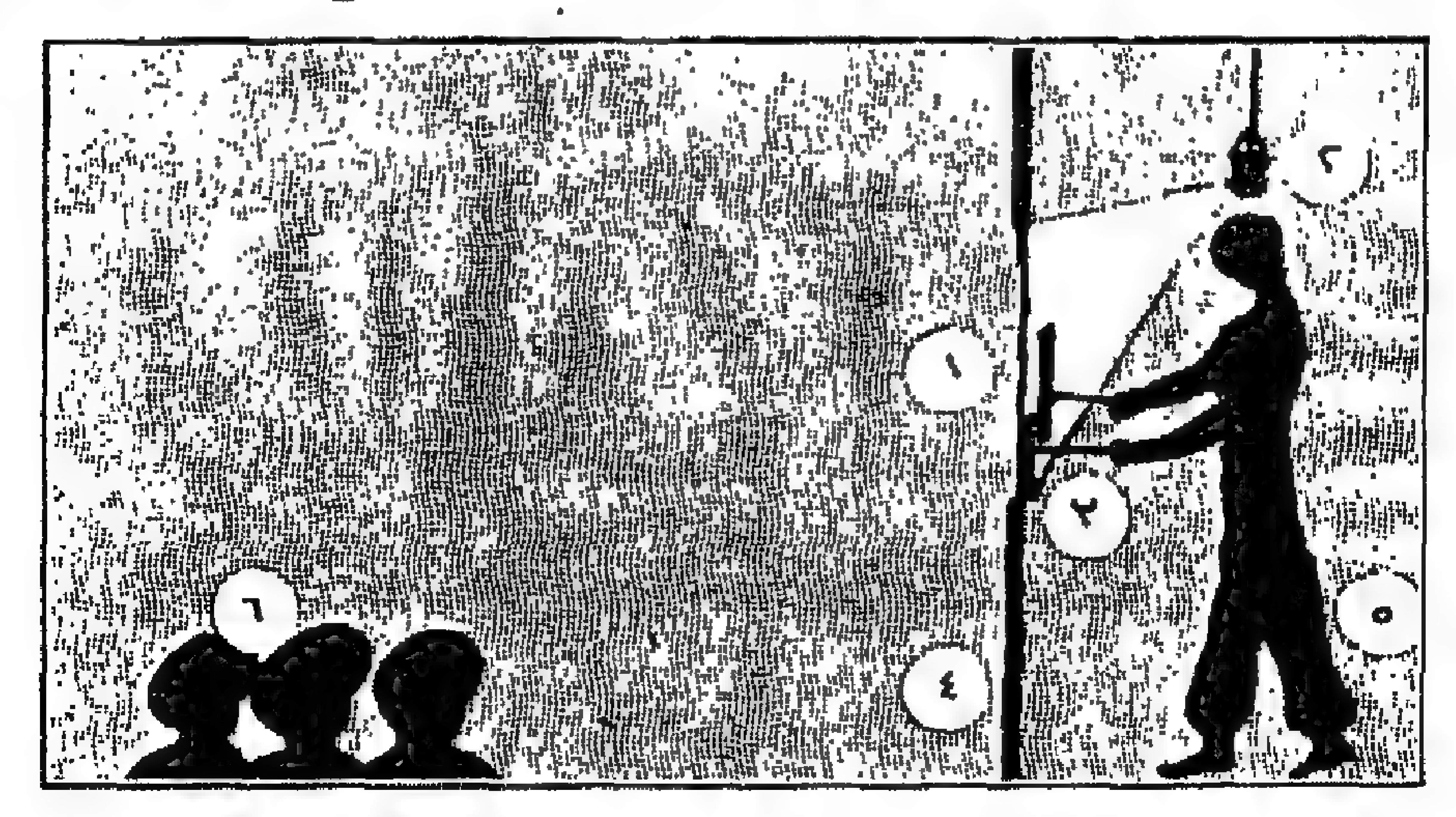
المقدم فى خيال
الظل المصرى



من شخوص خيال الظل فى ليبيا



عرض خيال الظل فى تونس فى القرن التاسع عشر



قطاع عرض خيال الظل الشائع المتنقل

RAMADHAN PLAY

KARA GOEZ IN THE OLD CITY

Right in the heart of the Old City at the crossing of its twisting bazaars is Jerusalem's quaintest cafe. Even some of those who know the Old City well are ignorant of its existence, for to find it you have to turn off into a blind alley, apparently the haunt of old clothes stalls and soup kitchens. To the right a small gate leads into a truly fascinating place.

Four mighty Roman columns deeply embedded in the ground support the roof crowned by an oval dome. You can tell immediately that you are in an ancient cross-shaped church. Medieval pilgrim tradition saw in this site the House of Zebedee, father of the apostles James and John, to whom the church was obviously dedicated. It once served as a mosque, subsequently a Turkish bath and today it is Jerusalem's quaintest coffee-house.

Turkish Punch

In the evening hours of Ramadhan, however, the House of Zebedee becomes a temple of the muses. An art believed extinct for decades is still practised here: Kara Goez, the ancient Turkish shadow-theatre.

The sole electric lamp which lights up the Cafe seems positively dazzling after you have felt your way through the Old City's black-out. A red curtain with an inset window of white cotton is suspended in front of the apse. Behind it a flickering candle outlines the performing figures.

The room is crowded with children who greet enthusiastically the slapstick and murder scenes with which all the comedies of Kara Goez are liberally sprinkled. Behind them sit the connoisseurs with their waterpipes. Kara Goez' performances are not designed for children only. He has his own public, highly appreciative of his topical dialogue and, above all, of the endless fisticuffs.

Amiably the grown-ups make room for European visitors. (For your guidance under no circumstances should you pay more than 20 mils admission, and another 20 mils for coffee. Even that is already excessive, and anyone who pays more is merely regarded in the light of a comic figure who, by rights, belongs on the stage!)

New Programme Daily

Kara Goez presents a new programme daily, choosen from among centuries-old pieces which are brought up to date by topical allusions. Each lasts some three hours, but you do not need to understand Arabic to enjoy yourself hugely for about an hour.

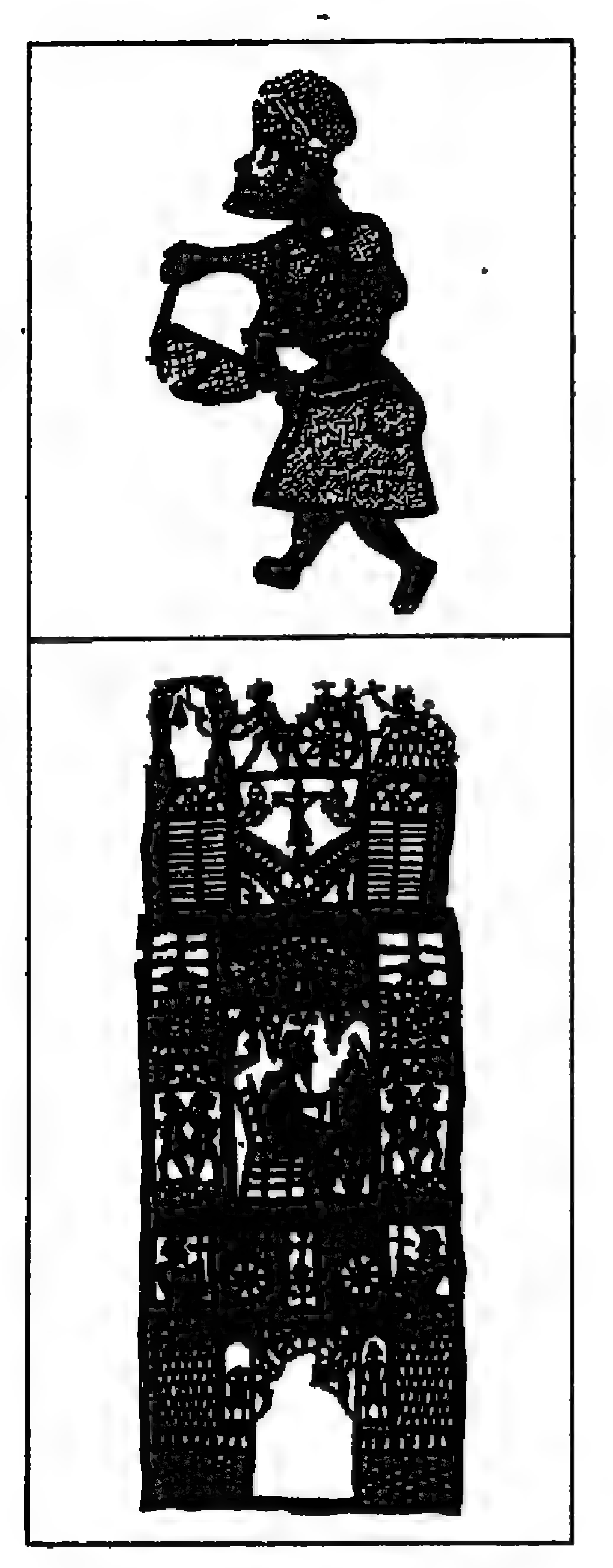
The invincible hero of all the plays is Kara Goez: the Turkish Punch, whose droll appearance is soon recognized in every guise. His fellow players are a wicked giant, a priest with a hooked nose and a pair of lovers, the male always clasping [illegible] bouquet. [illegible] there is a dwarf with an ornamentally cracked skull and a whole menagerie of fantastic monsters. It seems that the evil characters are cut out of thick black paper, whilst virtue is clothed in transparent gaily-painted parchment. The monsters, on the other hand, are delicate scissor-cuts similar to the Javanese Wayang figures.

The acting is delightfully traditional. This is the theatre of the nomads, any tent serves as a stage and any building as the receptacle of the ensemble. The greyhaired manipulator handles figures which would be the envy of any Folk Museum.

The most interesting part of the show, however, is the public. These boys and men could just as well see an Arab film at the Rex, or turn on the radio standing unheeded in a corner of the Cafe. They prefer Kara Goez. Even in its simplest form the living theatre triumphs over its mechanical counterpart — a pleasing reflection whilst you stumble on your homeward way, coupled with the hope that even in our world old culture may likewise triumph over canned civilization.

Th. F. M.

خيال الظل فى فلسطين ريبورتاج فى جريدة بريد فلسطين فى أوائل الأربعينيات





حامل الطاووس

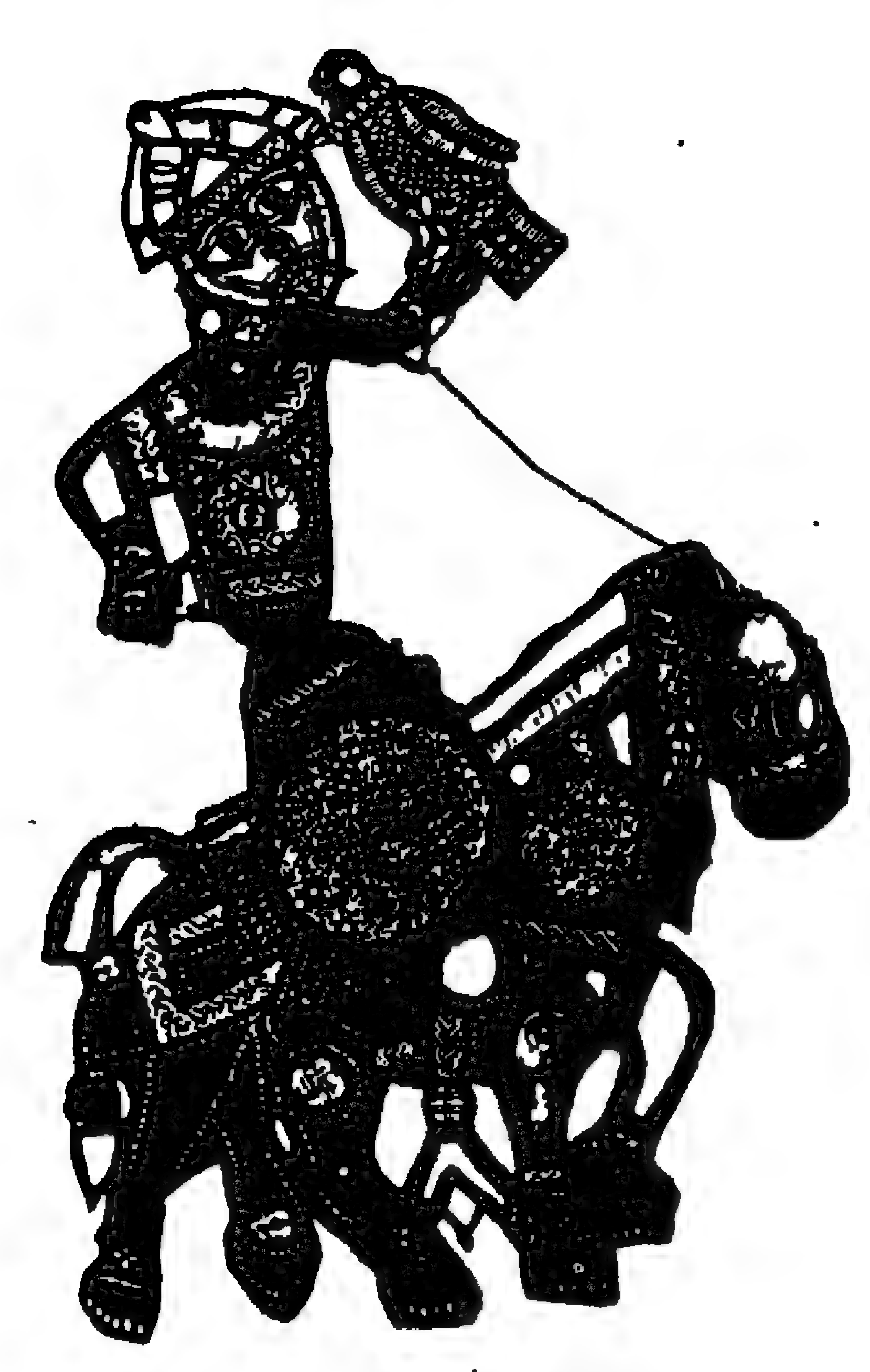


من شخوص الظل المصرى

صياد يحمل شبك



علم وتصادير خيال الظل المصرى



من شخوص خيال الظل المصرى



من شخوص خيال الظل من متحف التقاليد الشعبية فى حلب







خيال الظل متحف أسعد العظم فى دمشق

ونهاية الرحلة.. إنه فى عام ١٩٠٢ وفى مدينة القاهرة، كان هناك مسرح لخيال الظل فى (سوق السمك)، وفى عام ١٩٠٣ أقيم مسرح لخيال الظل فى منطقة مسجد أحمد بن طولون، وفى مطلع صيف عام ١٩٠٩ أغلق هذان المسرحان اليتيمان بأمر الشرطة، ولم يعد خيال الظل يشاهد إلا على اعتبار أنه شكل متخفى للفن المسرحى فى بداياته، إذ أصبح أمام الفنون الحديثة أقدم من الأنتيكا نفسها.

ومع اعترافنا أن تلك الظليات العربية والمصرية، المنشورة نصوصها أو خلاصتها حتى اليوم وعرفت مواضيعها ـ حول تسعين ظلية بين بابة وفصل (لعبة، ومسطرة خيال واحدة) وصل البناء الدرامى فى معظمها إلى مستوى رفيع سواء من حيث الفعل (أحداثًا كان، أم فرجة، أم حبكة)، والشخصيات (تقنية كانت، أم درامية، متعددة الأبعاد، أم ذات بعُد واحد)، والكلام (متفردًا كان، أم حوارًا جماعيًا، أو ديالوجًا بين شخصيتين أو أكثر).

قطاع عرض خيال الظل الشائع المتنقل.

١ ـ تحريك عامودى للشخوص

٢ ـ الشاية.

٣ ـ الشعلة.

٤ ـ قضيبا تحريك الشخوص.

٥ ـ شارة أو حاجز بين المخابل والجمهور

٦ ـ المشاهدون.

ومن خلال قاموس المسرح يشرح لنا الباحث أن أول إشارة إلى خيال الظل فى الأدب العربى نجدها فى شعر «وحيد الدين ضياء عبد الكريم المناوى» فى القرن١٣. والمعلومة تثبت..:

«إنه كان ابن دانيال» (١٢٣٨ ـ ١٣١١) (أشهر المخايلين العرب، وأنه احترف المخايلة فترة طويلة فى حياته، كتب عدة تمثيليات (بابات) تبقى منها ٣ هى:

١ ـ الأمير وصال.

٢ ـ عجيب وغريب.

٣ ـ المتيم والضائع اليتيم.

ويقول لنا الشارح[١]:

إن هذه البابات ترسم ملامح الحياة الاجتماعية التى كانت قائمة بمصر فى ذلك الوقت فى مصر .. وأن الشعب قد ولع بهذا الفن، ويشرح لنا أيضًا كيف أن السلطان «شعبان»، لما حج فى ٨٧٧ هـ حمله بين ما حمله من الملاهى فأنكر الناس ذلك عليه، ومما يدل أيضًا على رواج خيال الظل وتعاظم شأنه فى بعض العهود، أن السلطان «جقمق» أمر فى ٨٥٥ هـ بإبطال اللعب بخيال الظل وإحراق شخوصه، وكتب على اللاعبين العهود بألا يعودوا إليه، بسبب ما دأب عليه بعض المخايلين من تقديم تمثيليات مبتذلة

---

(١) المصدر نفسه.

ماجنـة، لا تتحرج من تـصـوير انحـرافات القوم وفـجورهم، فوق ما كانت تتضمنه أحيانًا من غمز ولمز بأولى الأمر، ومع ذلك كان هناك اتجاه جاد فى خيـال الـظل يـرضى أذواق المحـافـظين ولا يضيق به الحكام.

الحرفيـــة

كان مسرح خيال الظل عبارة عن حاجز خشبى بعرض القاعة يفصل المتفرجين عن اللاعبين، ويرتفع فوق الأرض حتى قرب السقف، فى وسطه وعلى مسافة متر ونصف من الأرض فتحة طولها متر وعرضها متر ونصف تقريبًا، وقد شُدت عليها ستارة من القماش الأبيض الرقيق الشفاف، وفى أسفل الشاشة من جهة اللاعبين، ثبت قضيب مفرغ من الخشب ليحمل الدمى.

وصف مسرح طيبة المصرية..
سنة ٨٠٠ ق.م
على ضوء المشاعل[١]..

قال الرحالة اليونانى القديم الذى كان يعيش فى سنة ٨٠٠ قبل الميلاد، والذى يصف لنا إحدى زياراته لمسرح المعبد فى مدينة طيبة فيقول:

(.. إنه قد ملك عليه جمال تلك الدمى الذى أكسبتها إياه نبالة الصنعة..).

ويقول:

(.. إنى ما كدت أدخل «بيت الرؤى»[٢] حتى شهدت على بعد الملكة السمراء جالسة على عرشها ـ أعنى قبرها ـ لأنه كان يبدو لى هذا وذاك فغصت فى مقعدى وأنشأت أرقب حركتها الرمزية التى بدت وكأنها موسيقى تتغير سرعة إيقاعها بكثير من السهولة وهى تنساب فى جسدها من عضو إلى عضو، ولقد كانت تنفض لنا

---

(١) المصدر السابق، الصفحة السابق ذكرها. ولعل الكتاب هنا يوضح أن فنون الضوء وإبداعاته داخل العروض (المعبدية) كانت هى البداية.

(٢) ربما كان هذا اللفظ يقصد به المعبد الذى يتم فيه طقس المسرح الذى كان يقام فى الأمسيات الفرعونية قديماً.

بنات صدرها فى مظهر من الهدوء، أى مظهر، وكانت تقص علينا أسباب وجدها فتستأنى فى وقار وجمال ليس وراءه جمال، حتى لكان يخيل لنا أن مثل هذه السيدة لا يمكن أن يمسها الضر، أو ينال منها الوجد، ولم يكن يعترى جسمها أو ملامحها عوج، مما كان حريًا أن يلقى فى روعنا أن الحزن قد غلبها أو نال منها، فكانت العاطفة والألم ملك يديها دائمًا، تمسك زمامها فى لطف، وتترجم عنهما فى سكينة. وكان ذراعاها ويداها يبدوان مرة كأنهما نبع نحيل حار من الماء الذى انطلق كالنافورة من بطن الأرض، تهادت حركتهما واسترخت حتى استكانت أصابعها التى توسدت حجرها فى رقة رذاذ النافورة الساقط إلى الأرض، ولقد كان ممكنًا أن نظن أن هذا تنزيل للفن علينا من السماء. لو لم أكن رأيت مثل هذه الروح تتلبس أمثلة أخرى لفن أولئك المصريين القدماء. ففن (العرض والإخفاء) هذا، كما يسمونه هو قوة روحية عظيمة الشأن جدًا فى تلك البلاد التى تذهب القوة الروحية بأكبر نصيب من أمور دينها. أن فى مقدورنا أن نتعلم عنها شيئًا مما للشجاعة من جلال وبأس، لأنه من المحال أن نشاهد أمرأة مصرية قديمة لم تشع فى صورتها نظارة الجسم ونقاؤة الروح..).

كان هذا فى سنة ٨٠٠ ق.م، ومن يدرى؟ فقد تعود الدمى المسرحية تحت أضواء المشاعل داخل المعابد مرة أخرى كإحياء للتراث المسرحى الفرعونى فتصبح تلك الصورة القديمة هى الأداة الفنية التى يستطيع الفنان أن يعبر عنها، أو يعبر بها عما يجيش بصدره وعقله من أفكار جميلة. وهل لا يحق لنا أن ننظر بعين الأمل

إلى ذلك اليوم الذى يعيد إلينا تارة أخرى تلك الدمية، أو الكائن الرمزى، الذى يبدعه دهاء الفنان الشعبى كذلك، حتى يصبح فى مقدورنا مرة أخرى أن نملك ناصية (نبالة الصنعة) بما أتيح لنا من تطور وتقدم ومجاراة لأحدث المدارس التقنية فى الأسر المسرحية.

وقديمًا قالوا، إن ظلام العالم كله ينحسر أمام ضوء شمعة، وهكذا أيضًا، ظلام المعابد يتلاشى وينحسر كان أمام ضوء المشاعل التى كانت تنير تلك المستويات التى يقف عليها (كورس المرددين) للصلوات ومشاعل أخرى بجوار عرش الحاكم الإله، وأخرى قبالة كبير الكُهان الذى يطرح شكاوى الفلاحين ضد الحكام مثل (خنوم) على سبيل المثال.

وما يهمنا أن نثبته، أن المشاعل كانت وسيلة للإضاءة لتلك الاحتفالات التى يُجمع فيها الشعب والحاكم والكُهان والظالم والمظلوم لكى يتم مكاشفة الأمور وإعطاء كل ذى حق حقه، إنها أمسيات كانت تجسد فيها الشكايات بالأشخاص إما بالدمى. تلك الصنعة التى تكلم عنها الكاتب القديم، عن تلك الاعترافات العاطفية الصادرة عن الضعف الإنسانى، تلك الاعترافات التى كان يسمعها النظارة كل ليلة داخل المعابد فتنغرس فى نفوسهم بدورها ذات شعلات اللهب بالمشاعل، وينبذون ألوان الضعف التى عرضت على أنظارهم فى مسرح المعبد، إن الكورس الذى كان يردد كلمة (الحياة! الحياة! الحياة!) وكان من اليسير أن يخطئ البعض فى تفهم عاطفتى خيال الموت، ونخص بذلك منظر أولئك المخطئين

داخل المعبد، الذين لا يستشعرون سلطان البهجة التى هى فى مكانة غامضة داخل الروح، تنشرح صدورهم عقب مشاهدة تلك العروض الليلية داخل المعابد الفرعونية على أضواء المشاعل؟!.

وإذا ربطنا تلك الصورة القديمة بفن الخيال فإننا نجد أن المشاعل فى الصورة الأولى قد تحولت إلى لون آخر من الضوء فى العروض الظلية بعد الآلاف من السنين فى الشخوص الظلية. ونرى أن لهذه الشخوص الجلدية مفاصل وثقوبًا، يدفع اللاعب فيها عصية لتحريكها وتمثيل الشخصية المذكورة فى النص. وبعضها مثبت على قضيب حديدى رفيع أو سلك صلب، وعند العرض كانت تطفأ أنوار الصالة ثم تثبت الشخوص فى القضيب الخشبى فتغدو ملتصقة بالشاشة، ثم يضاء من داخل المسرح مصباح زيتى أو مجموعة من الشموع تحبس أنوارها لتركيز الضوء على الشاشة، عندئذ تظهر ظلال الشخوص على الشاشة فيراها المتفرجون واضحة، فيبدأ المخايلون (اللاعبون) تحريكها بعصيهم وهم يؤدون بأصواتهم حوار القصة التمثيلية، وتتبادل الشخوص الحوار والمواقف والحركات كما يتبادل الممثلون على خشبة المسرح حوارهم مواقفهم، وأحيانًا تصحب اللعب أنغام موسيقية يوقعها المساعدون.

ويصف لنا «الدكتور عبد الحميد يونس» دارًا لخيال الظل كان يتردد عليها فى صباه بعد الحرب العالمية الأولى، تقع فى حى السيدة زينب بالقاهرة:

(.. كانت الدار عبارة عن ردهة فسيحة تشبه تمامًا الفسطاط الذى يقام فى الأعراس، ومن الناحية المغلقة من تلك الردهة، أى قبالة بابها وضعت منصة يمكن أن نطلق عليها اسم «المسرح»، ولكنه لم يمكن مسرحًا، يؤدى إلى ما بعده من حجرات، وإنما استعرضته شاشة بيضاء وراءها مصباح كبير من مصابيح الزيت، وكانت تتحرك بين المصباح والشاشة رسوم من الجلد، وأغلب الظن أن تلك الرسوم كانت تتحرك على قضبان فتظهر ظلالها على الشاشة أمام الجمهور..).

وإذا ما تركنا المسرح الظلى الثابت ووسائل الإضاءة البدائية فيه وانتقلنا إلى المسرح الظلى المتنقل، والذى كان أقل حجمًا حتى يسهل حمله من مكان لآخر. فإن العلامة «أحمد تيمور(باشا)» [1] وصف المسرح المتنقل فى كتابه (خيال الظل)، جاء فيه:

(.. يتخذون لخيال الظل بيتًا مربعًا يقام بروافد من الخشب ويكسى بالخيش أو نحوه من الجهات الثلاث ويسدل على وجهه الرابع ستر أبيض يشد من جهاته الأربع شدًا محكمًا على الأخشاب وفيه يكون ظهور الشخوص .. فإذا ما أظُلم الليل دخل اللاعبون هذا البيت ويكونون خمسة فى العادة، منهم غلام يقلد النساء وآخر حسن الصوت للغناء، فإذا أرادوا اللعب أشعلوا نارًا قوامها القطن والزيت بين أيدى اللاعبين ـ أى بينهم وبين الشخوص ـ ويحرك الشخص بعودين دقيقين من خشب الزان، يمسك اللاعب كل واحد بيد فيحرك بها الشخص على ما يريد..).

---

(١) المصدر السابق، ص ٦٠٦.

وبعد ما قاله العلامة «تيمور» يصل الزمن الفاصل بين ما قاله وبين وصول فرقة يابانية تعرض أعمالاً للأطفال والكبار من خلال خيال الظل الملون، يفصل بين هذا التاريخ وذاك نحو خمسين عامًا. فلقد وصلت فرقة (ريماج) لمسرح خيال الظل الملون، لتعرض لجمهور القاهرة على مسرح الجمهورية عام ١٩٦٥عرضًا طقسيًا عن أسطورة يابانية قديمة يتم فيها التمثيل من خلال الأشخاص المرسومة والمقصوصة من الجلد، ولكن التقنية العالية فى استخدام الاسلايدز (الفانوس السحرى) والبرجكتورات ذات الأبعاد اللونية المتعددة، إذ أننا نرى أن الشاشة زرقاء، ووسطها دائرة حمراء، وهى رمز اليابان، ثم تنزل الأسماء بطريقة الشرائح على الاسلايدز، والموسيقى المسجلة على أحدث الآلات الموسيقية والصوتية حيال إذاعتها، ليبدأ العرض المثير، الملهب لأخيلة الكبار قبل الصغار، لنرى أن فن الضوء المتطور قد أحال فن خيال الظل إلى عروض أكثر إمتاعًا من عروض الأفلام السينمائية، إذ أن خيال الظل الملون يسمح بالكثير من مساحات التخيل والاستنتاج، والبطل هو الصوت، والضوء، وبراعة اللاعبين، وهذا يدلنا على أن التطور فى كل يوم مطلوب، وأن التمسك بأساسيات المفردات يجب الحفاظ عليه، فلم تزل المرايا التى كانت تستخدم فى المسرح اليونانى والتى كانت تعكس ضوء الشمس على ركحة التمثيل هى ذاتها الموجودة داخل أجهزة (الإسكنر) الموجودة الآن فى أكبر مسارحنا، المسرح القومى، وأن المرايا موجودة بها بشكل رباعى بحيث تلون الضوء على كل درجاته وتتحرك به حركة ميكانيكية دائرية، ربما كانت تصلح

للعروض الاستعراضية،ولكن المسرح القومى استطاع أن يوظف هذه الأجهزة المتطورة فى عروض درامية كثيرة سواء كانت تلك العروض فيها استعراض، أو فيها مواقف تحتاج للحركة الميكانيكية الضوئية، ولقد شاهدنا هذه الأجهزة وهى تعمل بكفاءة عالية فى وداعًا يا بكوات، الساحرة، سنوحى، شمس النهار وغيرها من العروض الجراند ميزانسين. وربما كان هذا التطور طبيعيًا. إذا نطق فكر فنانى الضوء فى استخدام ذات فكرة المرايا العاكسة فى أجهزة الضوء الكلاسيكية، وأضافوا لها عدة مرايا بألوان متعددة وجعلوا من الحركة الميكانيكية الدائرية فرصة تعكس الضوء الملون فى سرعات مختلفة يتم التحكم فيها من خلال (الكمبيوتر) لكى تحقق الإضاءة أعلى معدلات الإبهار.

ومسرح الأطفال عادة يجب أن يكون كما رأيناه فى إبداعاته الضوئية من خلال فكرة مسرح الأطفال اليابانية. فلقد استمتعنا بهذا الإبداع الضوئى إذ استشعرنا أن العاملين خلف الستار يستشعرون معنى الكلمة ومعنى الحركة ومعنى الضوء، وإذًا، فالجمال هدفهم، وتحقيق المتعة البصرية رؤاهم من خلال هذا الطرح القديم الجديد، القديم لأنهم يعرضون ما تعرف عنه الكثير من خلال بابات ابن دانيال وخيال الظل، والأكثر الذى عرفناه هو أن خيال الظل عندهم قد صار بالألوان الطبيعية، إنه استشعار على النطاق الكبير الذى كانت تفهم به الناس فيما مضى، برغم قلة الإمكانات وتخلف الوسائل.

ويمكن القول.. إن من روافد البعث المسرحى الجديد (الجمال) و (الإبهار) بكل معانى هاتين الكلمتين. إن الإبداع الضوئى بوجه عام أن يتحول المسرح إلى شىء ينفذ إلى القلوب ويعمل على إيقاظ المشاعر، ذلك أن التوليفة ذات العلاقات المتداخلة التى لجأ إليها على سبيل المثال الفنان «كورجيو» استخدم فى رسم لوحته (ليلة عيد ميلاد المسيح) ديناميكية الألوان التى كانت لها القدرة على إثارة مشاعر كل من شاهد هذه اللوحة الشهيرة، ذلك لأن الفنان نقل أحاسيسه لحظة تصويره لهذا الحدث التاريخى أن الألوان ومساقط الضوء وتوزيعه فيه إبداع، ولقد استقى من هذا الإبداع كل من أبدع فى استخدام الإضاءة على خشبات مسارحنا فى العالم قبل مسرحنا المصرى والعربى، منذ أن عرفنا كيفية استخدام الإضاءة الصناعية، ومنذ أن علمنا بأنها تتكون من حزمة ضوئية موحدة، وأن هذه الحزمة الضوئية ما هى إلا نتيجة تجمع عدد كبير من الأشعة الضوئية، وأن الضوء الذى يتكون من موجات مختلفة فى الطول والعرض والسرعة، فعندما تصل هذه الموجات الضوئية إلى العين يحدث الشعور بالضوء واللون، بعد أن ظلت فكرة الإبقاء على الضوء الأبيض سائدة لفترة طويلة من الزمن.

الإضاءة الملونة.

الألوان هذه الصورة من صور الإفصاح عن واقع بعيد الأغوار، تحمل من المعانى والدلالات ما يفيض على العقل ومجال الوعى، ويشق الطريق إلى عوالم السحر والانفعال. وأن ما نحتفظ به من فعالية وتأثير مرجعه إلى ثوابت لا شعورية ظلت قائمة على مر الآلاف من الأعوام، ورغم تطور الإنسان ظلت الألوان ميدانًا من ميادين البحث فى كيفية استخدام الأضواء الملونة.

وهذا هو العالم الفيزيائى «أودكو لترمان» فى مقال له نُشر فى مجلة فكر وفن القاهرية فى عددها الرابع فى سنة ١٩٦٩ أى منذ ثلاثين عامًا، ولكننا نذكرها ونوردها هنا على سبيل الأمانة بأن البحوث مستمرة من أجل إثراء أخيلة الناس بالضوء الملون، سواء على خشبات المسارح أو فى السينما أو التليفزيون، إذ أن الضرورة العلمية تقتضى منا أن نثبت لماذا هذا التطور، ومنذ متى كانت أولى المحاولات، وما يهمنا إثباته هو لماذا يتم الإبداع بالضوء. وليست المسألة عندى أن تنحصر دائرة اهتمامى فى ظاهرة الضوء، أو فى اختلاط الأضواء الملونة، أو ترتيب الألوان من خلال دراسة الموجات الكهرومغناطيسية أو تعريف لأطوالها أو أرقام ترددها، فهذا كله وغيره الكثير قد أثبته علميًا خبراء الإضاءة فى العالم، وفى مصر.

ولقد أدلى خبير الإضاءة المصرى كل تلك المعلومات الفنان «شكرى عبد الوهاب» والذى أوضح فى كتابه المعنون

(الإضاءة المسرحية)[1] بأن الألوان استشهادًا بمقولة «أودكو لترمان» ميدان من ميادين التجربة الشخصية. لذلك فقد يتصور البعض ـ بناء على ذلك ـ أن ليس ثمة ضرورة أن تحكمه الدراسة الموضوعية، ولا القواعد، ولكن، أليس من الأفضل أن تكون هناك قواعد يمكن الاسترشاد بها، خير من التخبط، الذى قد يؤدى إلى تغيير جذرى فى صفات الألوان، وفى قيمها، ودرجة إشراقها؟.

ومن المؤكد أن النظرة إلى اللون تختلف من شخص لآخر، بل وقد تدخل وظيفة، وتخصص، واهتمامات الإنسان فى صياغة هذه النظرة عند العالم الفيزيائى التى تنحصر دائرة اهتماماته، فى ظاهرة الضوء، وفى اختلاط الأضواء الملونة، وترتيب الألوان من خلال دراسة الموجات الكهرومغناطيسية، وتعريف واضح لأطوالها وأرقام ترددها، ودرجة ذبذبتها. وعلى ذلك فليس للألوان عند الفيزيائى أسماء معينة، بل يرتبها تبعًا لأطوال موجاتها، هذه الموجات الضوئية الملونة عند اختلاطها: تعطى نتائج مغايرة لما يعطيه خليط مماثل من الأصباغ الملونة لأن الامتزاج فى الأضواء الملونة، يتم بين أضواء، أما فى الأصباغ، فيتم بين مواد صباغية، سواء أكانت نباتية أو حيوانية أو معدنية.

(١) الإضاءة المسرحية (شكرى عبد الوهاب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.

ولدينا رأى آخر لجولد ستين آن (صامويلوف)[1] وهى أن ظاهرة امتزاج الأضواء الملونة هذه، فى صنع العديد من الملابس المسرحية، بعد معالجة نسيجها معالجة كيميائية مستخدمًا (بروميد الراديوم) و (الفسفور والزنك) إذ الألوان عنده ستة ألوان، ثلاثة منها أساسية، وهى الأحمر، الأخضر، الأزرق، والثلاثة الباقية ثانوية، وهى الأصفر، والأزرق المائل إلى الخضرة، والقرمزى. وهنا نلاحظ أن كل لون من الألوان الأساسية يقابله بالضرورة لونه المتمم له على امتداد الخط، وهنا نلحظ أثر اللون على العين، وكيف نحسه، وما يحدثه الضوء واللون من ردود أفعال عصبية لدى المتلقى، وما تثيره هذه الظواهر الضوئية من اهتمامات. وتتلخص هذه النظرة الكيميائية للون، سواء فى وجوده الطبيعى أو محاولة تحضيره وتركيبه كيميائيًا فى المعمل، إذ أن الألوان بالنسبة له، مجرد تركيبات كيميائية، ولذلك يهتم بدراسة تلاشى الألوان، أو عدم ثباتها، أو تشقق القشرة اللونية على السطوح المطلية.

على أن علم النفس يرى أن اللون، ما هو إلا نتاج عملية تتم فى المخ أولاً، ثم يرسلها بدوره إلى العين لترى ما يراه المخ، لذلك فإن علماء النفس يهتمون بمظاهر أساسية ثلاثة وهى:

١ ـ أثر اللون على المزاج النفسى:

وتفسير ذلك عندهم أن للألوان تأثيرًا قويًا على العواطف، والأحاسيس والانفعالات، مما دعا علماء النفس إلى استخدام

---

(١) Samoilоff راجع المصدر السابق

الألوان فى معالجة مرضى الاضطرابات العصبية والعقلية، وقد نجحوا فى ذلك نجاحًا عظيمًا، بينما يرى باقى العلماء أن هناك ثلاثة ألوان رئيسية؛ وأن العالم النفسى يراها أربعة، هى الأصفر، والأزرق، والأحمر، والأخضر . ويرى المسرحيون أن استخدام (الدلالة اللونية) فى (الإضاءة المسرحية) أن استخدام هذه الألوان إنما يخضع عندهم لمعان نفسية ومزاجية. فإنهم تبعًا للتفسير المرئى من خلال الإبداع الضوئى فى عروضهم المسرحية، أن اللون الأحمر يرمز إلى الدم، الجريمة، الخطر، الثورة، وأن اللون الأصفر عندهم هو الذى يعبر عن الشك والغيرة والتردد فى اتخاذ القرارات، وأن اللون الأخضر عندهم يرمزون به إلى النماء والخير، وأن اللون الأزرق إنما يعنى البرودة والليل والأحلام، ثم هناك اللون الأساسى، اللون الأبيض، ذلك الذى يرمز عندهم إلى الصفاء والنقاء والطُهر وإبانة المواقف المسرحية حيث يعلنون من خلاله عن كشف كل غيم سواء فى الأحداث أو الشخصيات.

على أن درجات اللون من خلال الضوء المسرحى تحتل الآن مكانة عالية من اهتمام المُخرجين، إذ أن اللون عندهم قد صار لغة يتحاورون به من خلال اللحظات المسرحية المهمة، وكذلك الحال لدى العالم النفسى، إذًا، فإن المُخرج الواعى بأهمية دور الإبداع الضوئى فى العروض المسرحية يتفق فى وجهة نظره مع انطباعات العالم النفسى إنه يفسر الأحداث باللون الضوئى، أن لونًا داكنًا على خشبة المسرح، أو لونًا باردًا منوط به إحساس المتفرج بالهدوء، وأن ارتفاع درجة وضوح اللون من خلال زيادة كمية الضوء من خلال

الأجهزة إنما تعطى على الفور نتيجة عكسية عكس الألوان الناصعة الدافئة، التى هى رمز للبهجة والمرح والراحة، والتى كلما زادت حرارة اللون ودرجة إشراقه، كلما زاد إحساس المتلقى بالنشاط والإثارة مع أعلى معدلات للبهجة النفسية.

ذلك هو دور الإبداع الضوئى فى العروض المسرحية، ولنأت إلى زاوية أخرى وهى التى تلى ما تم شرحه.

٢ ـ اندفاع اللون ودرجة التراجع الظاهرى وتأثيره على عين المتلقى:

وما نود إثباته أن الألوان الباردة، وعلى ذلك فإن الألوان المتناغمة هى أزواج من الألوان يختلف امتزاجها باختلاف هويتها، فإذا ما مزجنا زوجين من الأضواء الملونة فإن نتاج مزيجهما هو اللون الأبيض، بينما نتاج ذلك إنما يعنى مبررًا دراميًا لهذا المزج.

وقياسًا على هذه الحقيقة فإن النظرة إلى اللون فى بداية تأمل اللوحة تختلف عن النظرة إلى نفس اللون فى المسرحيات وأنواعها وانتماءاتها إلى التصنيف الفنى لها .. كوميديًا .. تراجيديًا .. أوبريت، أوبرا، تجريبية، استعراضية غنائية، حيث إن المظهر المرئى للألوان، يجب الاهتمام به من حيث الوعى باستخدام اللون ودلالته فى المنظومة المسرحية، بحيث يصبح الضوء هو البنية الأساسية من حيث الاهتمام بوظائف الألوان، حسب نوعية كل عرض مسرحى، إذ يجب الاهتمام بالعلاقات اللونية المتنوعة. إذ المظهر التعبيرى الصريح للألوان يعطى فى المقام الأول ترجمة فورية بصرية لتلك

الانطباعات المرئية على خشبات المسارح سواء كان إعطاء تأثير ضوئى من خلال العالم الخارجى: ليل ـ نهار ـ جو ممطر، جو ضبابى، جو مناخى أوروبى، عربى، مصرى. إذ الدلالة اللونية هنا يجب أن تقدم من خلال صدق شديد ودراسة واعية من حيث الدقة فى التصوير اللونى.

وهذه التقسيمات التى تتواجد على خشبة المسرح من حيث ترجمة مشاعر المُخرج حسب الرؤية التشكيلية التى يضعها فنان الديكور الواعى بكل مفردات الألوان الضوئية التى ستكون عاملاً مساعدًا لإضفاء المعنى العام والفلسفة الدرامية للطرح.

وإليك مقولة مهمة فى هذا الصدد، والتى نقدم تفسيرًا لها، وهى تلك الإطلالة التى أطل بها «جولد ووتر»[1] على لسان «ماتيس»:

(.. أنا لا أستطيع أن أنقل الطبيعة نقلاً حرفيًا، بل أفسرها وأخضعها، لروح الصورة، وما أن تختمر عملية التأليف فى ذهنى وتتضح التركيبات اللونية، حتى أبدأ العمل، وأقيم العلاقات بين النغمات اللونية بطريقة تشبه طريقة المؤلف الموسيقى فى تأليف الهارمونية الموسيقية..).

هنا هو يثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن الضوء هو الأثر الطبيعى، أو الصناعى الذى يصل إلى العين، على هيئة إشعاعات منعكسة على أجسام مضيئة، ويخترق العدسة البلورية ويستكمل

---

(١) هو (روبرت جولدن ووتر)، راجع المصدر السابق، ص٧٢.

مسيرته نحو الشبكية، التى تتولى بدورها نقل هذا الأثر إلى المخ، بواسطة عصب الرؤية، فتتكون الصورة المرئية للجسم بكل ما تحمله من ألوان مميزة،وتتوقف الألوان المدركة على خصائص الضوء المنعكس على الديكور والممثلين فوق خشبة المسرح من خلال أجهزة الضوء الحديثة كما هو موضح من خلال الصور التالية.

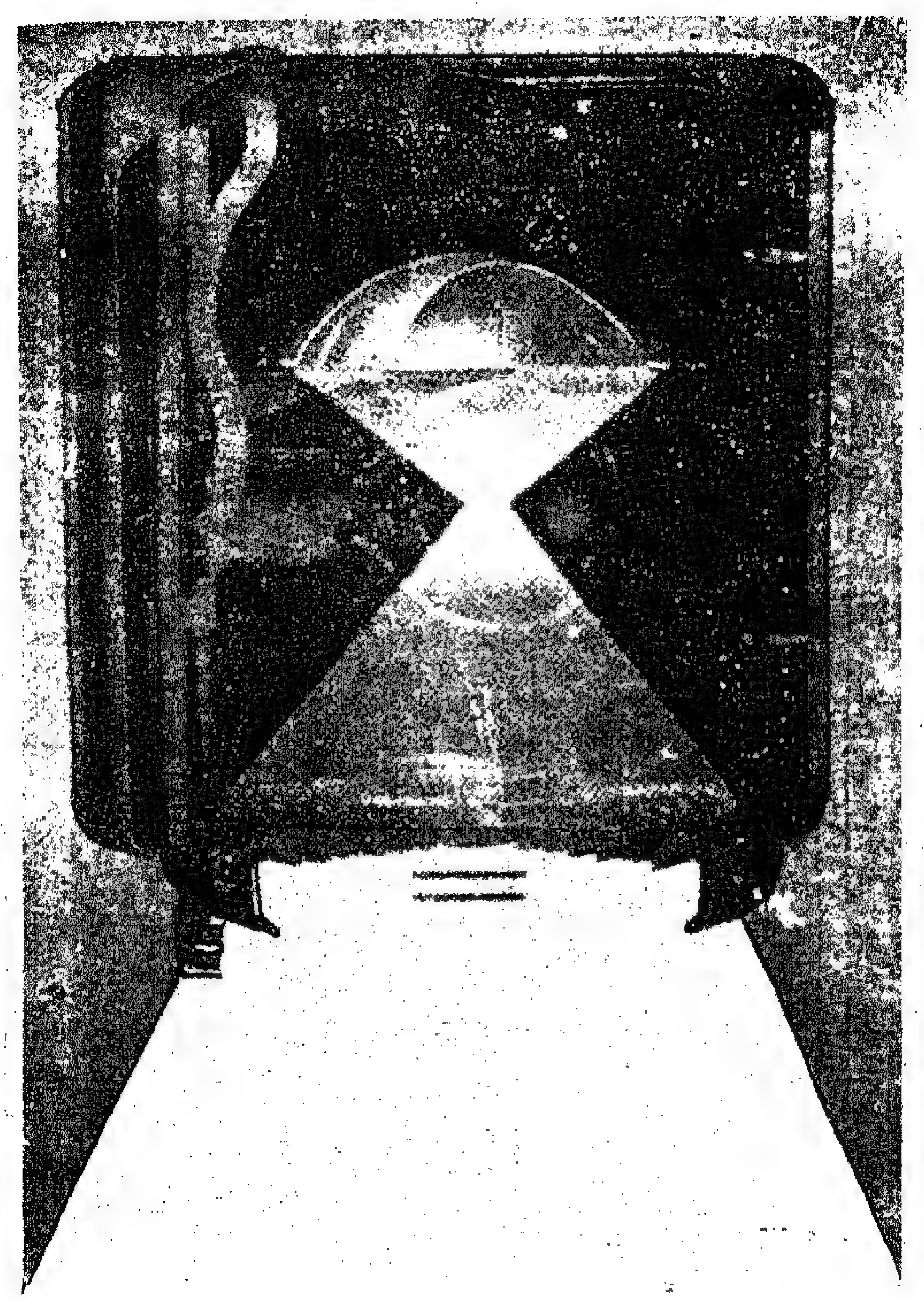


شكل رقم (٦٨) أنواع المصابيح الكهربائية المستخدمة فى الاضاءة المسرحية

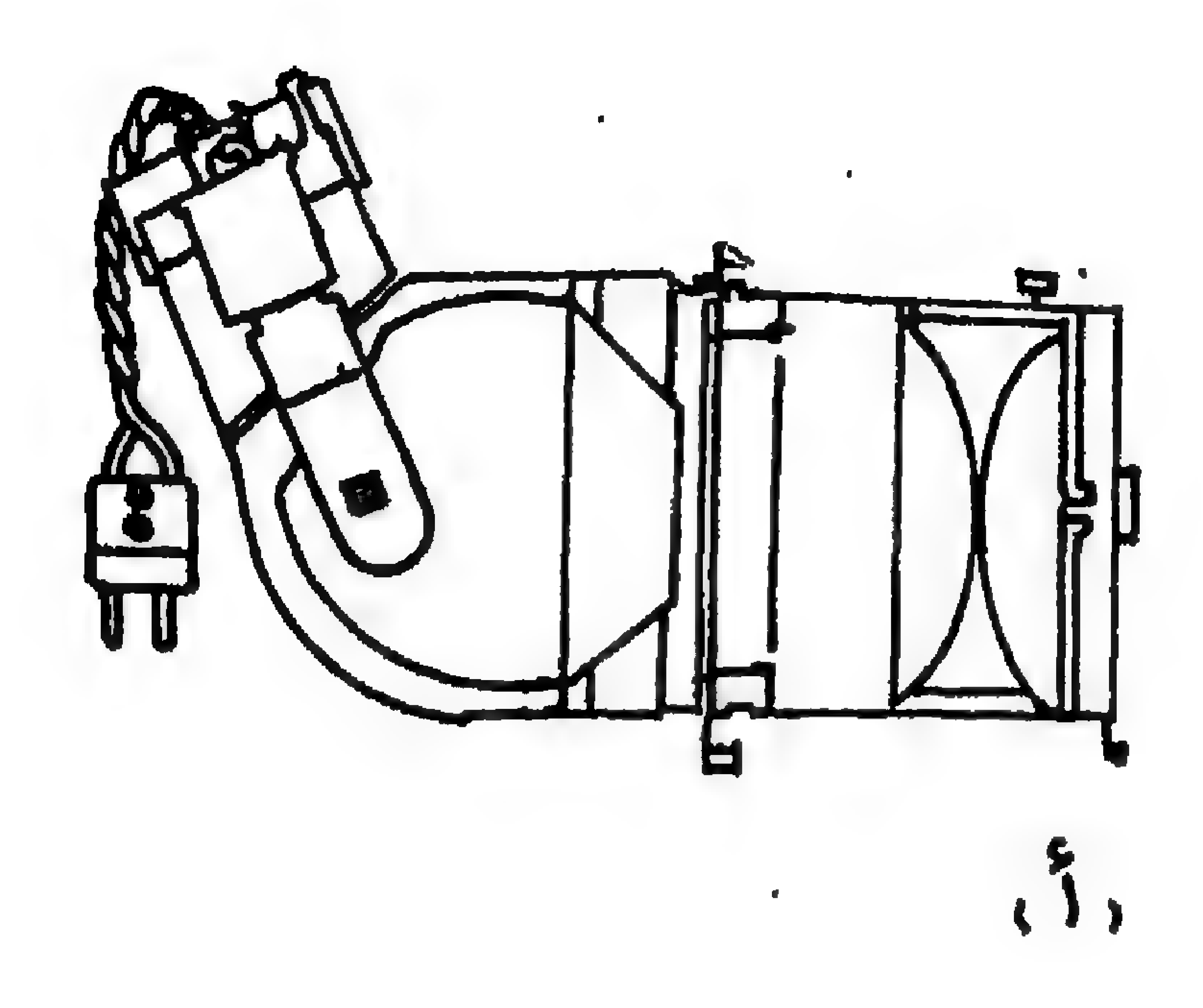


كشاف الومضات

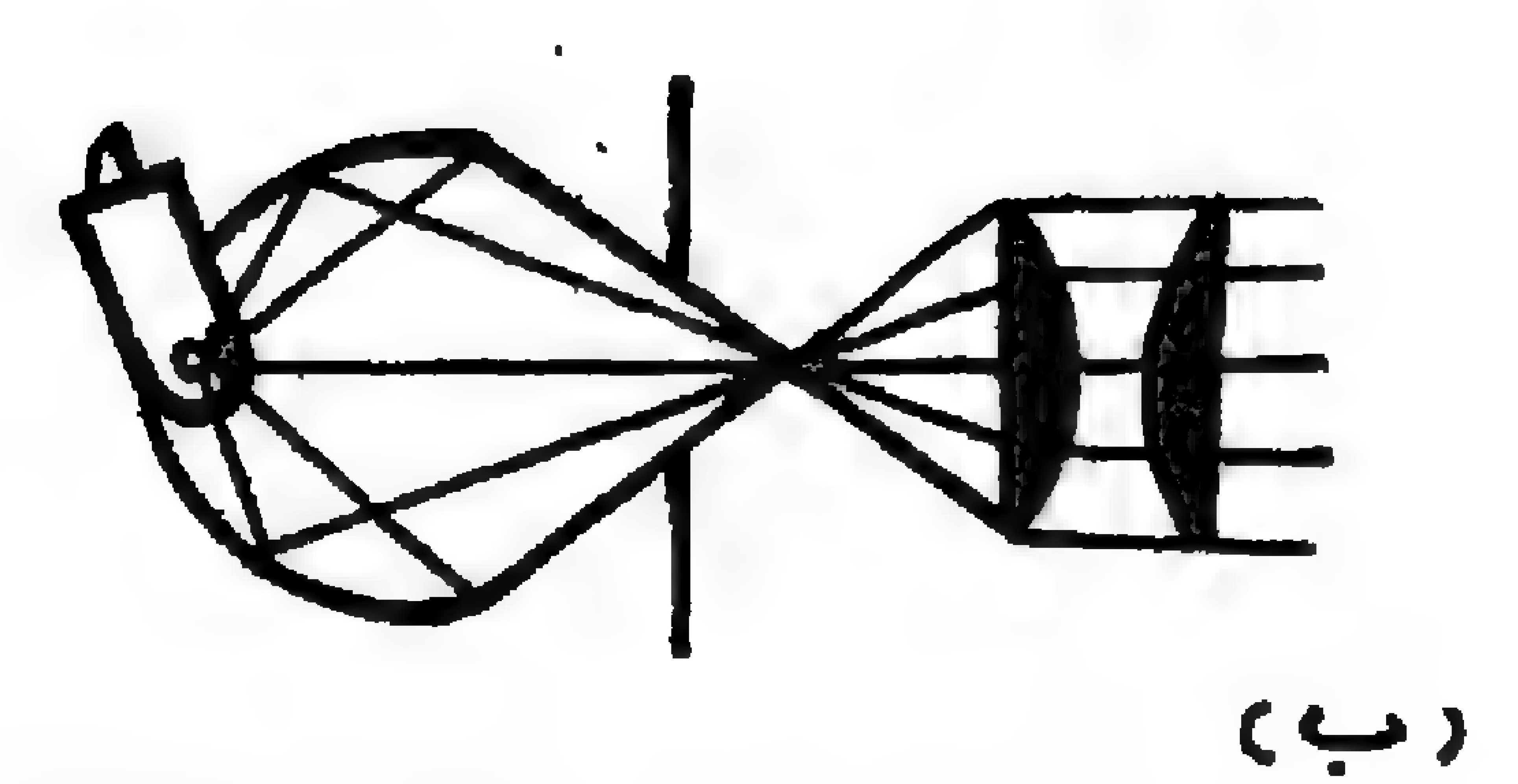
أثر تسليط كشاف الومضات على فتاة ترقص



يمثل لكشاف ذو عدسة فريزنال وتظهر التركيبات الداخلية



(أ)



(ب)

كشاف أسطوان وتركيباته الداخلية، مع بيان انعكاس الأشعة فيه

و(الشاسيهات) التى تحمل (الچلاتينة الملونة) والتى يطلق عليها علميًا (مرشحات الألوان)، وهى تلك الشرائح الملونة التى تعترض مسار الضوء لتكسبه لونها وتسهم فى الحصول على إضاءة مسرحية، وهى تنقل اللون إلى خشبة المسرح،ولقد تعددت أنواعها فى الاستخدامات المسرحية، وأشهر هذه الأنواع:

١ ـ الزجاج.

٢ ـ البلاستيك.

٣ ـ الشرائح الجيلاتينية.

٤ ـ الورق الملون.

٥ ـ السانيمويد:

والأخير غير منتشر الاستعمال حيث إن سعره مرتفع جدًا.

والكلام هنا للأستاذ «شكرى راغب» مدير مسرح دار الأوبرا عام ١٩٥٤:

(.. كنا نستقدم الفرق الرسمية العالمية مثل ـ الكوميدى فرانسيز، وفرقة المسرح الملكى بلندن، وفرقة الأولد فيك الإنجليزية، وفرق الأوبرا من إيطاليا والنمسا وغيرها. فى هذا الوقت كانت هذه الفرق تأتى وفى صحبتها أجهزة ومعدات للإضاءة والصوت عالية المستوى، وكانت تستحضر معها أيضًا ديكوراتها وهى عبارة عن قصور وشوارع وقاعات وساحات، كلها مرسومة على مسطحات من القماش (فندو) وأضلع لهذه الفنادق تكمل الإطار العام للمنظر

العام، وكانت هذه المناظر فى دقة رسم عالية الجودة، وهو النظام الذى أخذت به معظم الفرق المسرحية المصرية التى تكونت فى السنوات من ١٩٣٥ إلى ١٩٥٠ سواء فرق الريحانى، أو رمسيس، أو الكسار، أو فاطمة رشدى، أو فرقة جورج أبيض، أو إسماعيل يس، وقليل من الفرق الحكومية وهى بالكاد فرقة واحدة هى الفرقة القومية ودار التمثيل العربى، الذين تعاملوا مع المناظر (الصالون الفرمى) وهو النظام الذى كانت تعمل به فرقة الكوميدى فرانسيز إبان زيارتها وعملها على مسرح دار الأوبرا بالقاهرة، وهذه الفرق الزائرة هى التى حمست شاعر القطرين «خليل مطران» إلى مكاتبة وزير الأشغال العمومية، وهى الوزارة الراعية لدار الأوبرا والمسرح تياترو حديقة الأزبكية وقتذاك، وطلب «خليل مطران» مدير الفرقة القومية أن ينظر معالى وزير الأشغال العمومية بعين الرحمة لمسرح تياترو الأزبكية والتى تعمل عليه الفرقة القومية التى تقدم رفيع الفن المسرحى وعميق الأدب لعيون الكُتّاب من الشرق والغرب، وأن تزود هذه الفرقة بالأجهزة التى تماثل تلك الأجهزة التى تأتى بها الفرق المسرحية العالمية الزائرة، وأشار فى خطابه إلى بعض أنواع الكشافات التى أهدتها بعض هذه الفرق إلى دار الأوبرا، وبعد أشهر قلائل أصدر وزير الأشغال العمومية أمره بأن يتم شراء أجهزة كشافات للإضاءة المسرحية (برجكتورات) بواسطة وسطاء الاستيراد.

وعندما وصل هذا الخبر إلى «خليل مطران»، سارع بالاتصال «بطلعت باشا حرب» وأبلغه الخبر السعيد، فأرسل «طلعت حرب»

مندوبًا عن شركة مصر لترقية التمثيل العربى إلى كل من إيطاليا وإنجلترا وفرنسا لشراء تلك الأجهزة فى حدود المسموح به فى ضمان بنك مصر لاستيراد تلك الأجهزة، لكن الصفقة لم تتم، ولم تُعرف الأسباب.!؟

وحدث فى عام ١٩٤٠ أن وفدت إلى مصر فرق أجنبية تمثيلية واستعراضية مثل فرق الباليه الفرنسية ومواسم الأوبرا الإيطالية، مثلما كان يحدث فى كل موسم شتوى منذ عام ١٩٣٥ وعلى رأس هذه الفرق وفدت فى أول الموسم الشتوى من العام المذكور فرقة (أولد فيك) ثم رحلت لتحل محلها على مسرح الأوبرا أيضًا المسرح الألمانى (برلينا انسامبل)، ولم يكن «برتولد برشت» حاضرًا معها، وشاهد الجمهور المصرى أعمال «لوليم شكسبير». هاملت، عطيل، تاجر البندقية، ماكبث، الملك لير، هنرى الرابع وغيرها فى موسم واحد، حيث كانت (الأولد فيك) تقدم خمس أو ست روايات على مدار شهرين تعرض فيهم للجمهور المصرى روائع ما أنتجه المسرح الإنجليزى العريق، وشاهد جمهور بلدنا كذلك أعمال لـ «كورنى، موليبر، هنريك إبسن، فى العديد من الأعمال الكلاسيكية والحديثة. وشاهد كذلك أبناء هذا الجيل من المهتمين بالمسرح والعاملين فى مجاله من ممثلين وموسيقيين ورسامين ومُخرجين، الذين كانوا فى طور الشباب، وفى طور الهواية كذلك، منهم "زكى طليمات، سراجَ منير، فتوح نشاطى، أحمد علام، صالح الشيتى، يوسف وهبى، جورج أبيض، فاطمة رشدى، عزيز عيد، نجيب الريحانى». وعزيز عيد هو الذى يرجع إليه الفضل الأول فى استنباط وسائل الإضاءة

المسرحية بشكل متطور، وهو الذى قدم اقتراحًا إلى مدير دار الأوبرا آنذاك، بأن تتحول الاعتمادات التى كانت مخصصة لشراء الأجهزة من إيطاليا أو فرنسا، بأن تتنازل تلك الفرق الزائرة عن بعض هذه الأجهزة، وتعهدت بعض الفرق الأخرى بإرسال أجهزة مثل التى تعمل بها، بواسطة مندوبين لشركات إنتاج أجهزة الإضاءة، وبالفعل وصلت أجهزة الإضاءة إلى دار الأوبرا الملكية أولاً، ثم وصلت أجهزة أخرى من شركات أخرى إلى مسرح حديقة الأزبكية.

واتفق وصول هذه الأجهزة إلى الفرقة القومية التى كانت تُجرى بروفات مسرحية (الجريمة والعقاب) لـ «ديستوفسكى» وشاهد جمهور مصر الديكور المذهل فوق خشبة مسرح الأزبكية للمسرحية آنفة الذكر، والذى كان عبارة عن بيت ذى طابقين فى يمين مؤخرة المسرح، ومبنى آخر يقابله من طابقين هو الآخر وشارع ضيق يفصل ما بين البنايتين، والطابقين فى كل مبنى أجُرى فيهما التمثيل وأضاء النوافذ والشارع والساحة التى فى مقدمة المسرح والتى يستغلها المُخرج «عزيز عيد» فى إيحاءات مكانية كالمحكمة وقسم الشرطة وميدان عام، وشاهد الجمهور والنقاد آنذاك الإضاءة المسرحية (التركيزات) وألوان الجيلاتين والأضواء الغامرة واستخدامات مخفضات الضوء والموسيقى التصويرية والتمثيل الكلاسيكى، فنجحت المسرحية نجاحًا مذهلاً شجع المُخرجين المسرحيين الآخرين مثل: «فتوح نشاطى، سراج منير، أحمد علام، زكى طليمات، يوسف وهبى»، على أن يفكروا فى تقديم مسرحيات (جراند ميزانسين) فعرف مسرحنا روايات ثقيلة مثل هاملت، تاجر

البندقية، ماكبث، قصة مدينتين، المفتش العام «لجوجول»، الحضيض «لجوركى»، فهل معنى هذا أننا لم نتعرف ولم نتعامل مع الأدب العالمى إلا فى هذه الفترة التاريخية التى تتمحور فى أعوام ١٩٣٥ ـ ١٩٤٥م، والإجابة بالنفى طبعًا، لأننا هنا فى مصر، ومنذ عام ١٨٨٩ عرفت مصر أعمال «وليم شكسبير» وغيره من الكُتاب العالميين، وأننا تعارفنا وتعاملنا مع المسرح الكلاسيكى المترجم، وعرفنا مسرحيات لـ «راسين وكورنى» على يد المترجمين الرواد فى مصر أمثال «سليم نقاش، وأديب إسحاق، ونجيب الحداد، ومحمد عثمان جلال» وغيرهم ممن عكفوا على ترجمة نماذج من الأدب العالمى، ثم أننا إذا تأملنا المنهج الذى كان يتبعه المترجمون وقتذاك لأدركنا أن فكرة عتاق ـ التقريب ـ بمعنى أن نرتمى فى أحضان الغرب ثقافيًا وتقنيًا فإنه يمكن أن تطبق علينا المثل القائل (يكاد المريب يقول خذونى)، فكلما حاول المترجم هذا أو ذاك أن يتباعد عن الشكل والمضمون، وانزلق فى نقل الشكْل الغربى ونقله نقلاً أمينًا، وإنما بأسلوب عربى رصين، وبعض الأساليب كان يجنح للعامية والبعض الآخر كان ينقل الأعمال الكلاسيكية بالزجل الذى يمكن أن يتحول إلى شعر غنائى مثلما حدث وقتذاك فى مسرحيات كلاسيكية صيغت بالشكل الغنائى لكى يقدمها الشيخ «سلامة حجازى» وغيره ممن سبقه من أشقائنا اللبنانيين «مارون نقاش» وغيره، وكانت هذه المسرحيات هى: (هاملت) قُدمت غنائيًا، (روميو وجولييت) التى قُدمت تحت اسم (شهداء الغرام)، وفى كل هذه الأعمال كان المُخرج وقتذاك يجابه جمهوره بالنقل الحرفى للإخراج

الذى كان يترجمه المترجمون من خلال مشاهدتهم لتلك الأعمال فى البلاد التى تعلموا بها، وكانت بعثاتهم التعليمية بها، كفرنسا وإنجلترا وإيطاليا، انتقلت تقنياتهم وأعمالهم إلى لغة - عربية، ويدهشك أن الأسماء التى كانت تعرض بها تلك الأعمال كانت تدفع عنها صفتها العالمية، كما قلت عملاً بالمثل (يكاد المريب يقول خذونى)، فتاجر البندقية عند «وليم شكسبير» صار اسمها عند مترجمها بتصرف - نقولا بدران - (الصراف المنتقم) ثم مسرحية عطيل أصبح أسمها (حيل الرجال) ولكى يحدث التغيير فى عناوين المسرحيات الكلاسيكية المشهورة قابل هذا التغيير فى الاسم تغيير فى شكل العرض المسرحى، وفى الملابس، وفى الديكور، وفى الإضاءة، إذ كنا كما سبق الإشارة تغزل برجل حمار - إن وجدت - فكانت معظم المسرحيات تقدم على ستائر أو على خلفية مرسومة (فندو) ولكن يحسب لـ «عزيز عيد» بأنه حينما وصلت أجهزة الإضاءة الحديثة من أوروبا، إنه رفض هذا التسطيح فى التناول وقاد ثورة على هذا الشكل الشائه التى كانت تقدم به الأعمال الكلاسيكية، وهكذا فعل «زكى طليمات»، وهكذا فعل الكثيرون من عشاق المسرح وهواة التمثيل والإخراج، الذين أصبحوا علامات بارزة فى عالمنا المسرحى.

التخطيط العام للإضاءة المسرحية..

وفى محاولة للاقتراب من أسرار هذه الحرفة تكون البداية هى (التخطيط العام) وهو كالتالى:

١ ـ أنواع الأجهزة وأماكن تركيزها وزوايا ضبطها وألوان الجيلاتين الذى سوف يستخدم مع هذه (البرجكتورات) وقوة البرجكتورات كيلو، نصف الكيلو، أو أرباع الكيلوات لتسهل مهمة مصمم الإضاءة وأن تكون البرجكتورات بمثابة بالتة الألوان فى يد الرسام، وأن يكون المصمم معايشًا للعمل المسرحى كما ذكرنا من قبل، منذ بداية إجراء جلسات التدريب وأن تكون وجهة نظره متفقة مع وجهة نظر المُخرج، وأن يتم التفاهم على كل التفاصيل قبل الوقوف على خشبة المسرح لضبط الإضاءة مع الأقسام الفنية الأخرى.

٢ ـ دراسة الأبعاد الدرامية والرؤى للمُخرج أو للكاتب ويستحب أن يكون للاثنين معًا حسب العرض المسرحى، والذى تختلف رؤى التصميم الضوئى بالقطع أمام كل صنف من العروض المراد استخدام الإبداع الضوئى بها .. فالمسرحية إن كانت كوميدية فإنها

تحتاج إلى إضاءة تختلف كليًا وجزئيًا عن المسرحية التراجيدية، والمسرحيات الاستعراضية الغنائية تختلف من حيث الإبداع الضوئى عن عروض الباليه.

٢ ـ دراسة المكان الذى سيتم فيه العرض المسرحى.

● مسرح مفتوح.

● مسرح كلاسيكى من حيث الطراز المعمارى الإيطالى (علبة).

● دراسة المقومات الكهربائية ومخفضات الضوء وطرق عملها (يدويًا أو إلكترونيًا).

● وضع الخطة اللونية وفلسفتها التى تتفق ورؤية المُخرج ومهندس الديكور ومصمم الملابس، وذلك لضمان التجانس مع فلسفة النص المسرحى، وملاحظة التحاور البصرى واحترام حدود الرؤى بجمهور المشاهدين.

ويقول «شكرى عبد الوهاب» عن كمية الضوء:

(.. إن كمية الضوء المطلوبة يمكن الحصول عليها من خلال استخدام مجموعة معينة من الكشافات ذات قوة معينة، وهنا يبدأ المصمم فى مراجعة خريطته السابقة ليعرف ما بين يديه من إمكانات وما يحتاج إليه من إضافات أيضًا تتم مراجعة الخريطة على ضوء ما جُمع من معلومات وتصورات ثم يضع خريطة شبه نهائية لأماكن توزيع الأجهزة مع عمل كشف بقوة كل كشاف ونوعه ورقمه على لوحة التوزيع وزاوية سقوطه ورقم دائرته الكهربائية

المتصلة بالمقاومات، ولا ينسى أن بعض المشاهد تحتاج إلى إضاءة ملونة يمكن الحصول عليها باستخدام الشرائح الجيلاتينية أو البلاستيكية أو الزجاجية مع ملاحظة أن كل منها له فوائده وعيوبه..)[1].

والمسألة اللونية، والقوة الضوئية وأنواع المسارح والبحث عن أفضل التأثيرات الضوئية إنما يجعلنا نقر بأن لكل فرع من فروع المعرفة جانبين، أحدهما علمى نظرى والآخر عملى تطبيقى، وهذا ما يؤكده «بلانسهايم»[2].

(.. الضوء صورة من صور الطاقة، وهو ينتقل عن طريق الإشعاع، وطبقًا للاعتقاد السائد الآن، فإن الضوء هو الطاقة الكهرومغناطيسية، وهو يخترق الأثير على هيئة موجات إشعاعية وبسرعة تصل إلى ١٨٦٣٠٠ ميل فى الثانية الواحدة، وأنه رغم تساوى الموجات الكهرومغناطيسية للضوء مع الموجات الكهرومغناطيسية للحرارة والراديو، إلا أنهما يختلفان من حيث طول الموجة، فالأولى قصيرة جدًا، قد يصل مداها٤, ٠ × ١٠مم، بينما الثانية طويلة، قد يصل مداها ٨, ٠ × ١٠٣مم..).

على أن «ماكسويل» قد أكد من خلال أبحاثه فى مجال الضوء بأن هناك اتصالاً وثيقًا بين الظواهر الضوئية والظواهر

(١) المصدر السابق.

(٢) ف. بلانسهايم: تركيبات منشآت القوى الكهربائية والإضاءة ، ترجمة محمد محمد بدران، القاهرة، مطبوعات وزارة التربية والتعليم، ١٩٦٦.

الكهرومغناطيسية وانتهى «ماكسويل» إلى أن الضوء ما هو إلا موجات كهرومغناطيسية وأن الموجات الضوئية تنشأ فى الواقع من تذبذب مجالين، متعامدين، أحدهما كهربى والآخر مغناطيسى وأن هناك تعاريف متعلقة بالكهرباء نقول على سبيل التعريف:

● الفولت: Volt

نسبة إلى العالم الإيطالى «فولتا» الذى ولد عام ١٧٤٥ والفولت وحدة فرق الجهد أو وحدة القوة المحركة أو الدافعة الكهربائية لمرور التيار الكهربائى، أى ضغطه اللازم لذلك، ويقدر الفولت دوليًا بأنه القوة التى تدفع تيارًا كهربائيًا شدته أمبير واحد، ليسير فى مقاومة مقدارها أوم واحد.

● الفولتاج: Voltage

وهو الطاقة أو القوة المحركة الكهربائية التى تقاس بالفولت، وهو الجهد الكهربائى الذى تبذله الإلكترونات الحرة الموجودة فى التراكم للإفلات، أى أنه يشير إلى معدل تدفق الإلكترونات.

● الأمبير: Ampere

نسبة إلى العالم الفرنسى "أمبير" الذى ولد فى (ليون) عام١٧٧٠ . ويعرف الأمبير بأنه، شدة التيار المار فى الثانية فى مقطع من الموصل (سلك) مقاومته أوم واحدة، وفرق الجهد بين طرفيه فولت واحد. والأمبير اسم وحدة تستعمل لقياس شدة التيار الكهربائى المتدفق فى الأسلاك، نتيجة لتحرك الإلكترونات من أماكنها على التراكم إلى مكان آخر.

الأمبيراج: Amperage

وهو شدة التيار المتدفق فى الأسلاك وتقاس بالأمبير، ويرتبط بها مصطلح أمبير ساعة، وهى وحدة شائعة الاستعمال من الناحية التجارية لحساب كمية الكهرباء التى نحصل عليها نتيجة لمرور تيار كهربائى شدته أمبير واحد لمدة ساعة واحدة تساوى ٣٦٠٠ كولوم.

الوات: Watt

نسبة إلى العالم "جيمس وات" الذى ولد عام ١٧٣٦ والوات هو وحدة القدرة أو القوة الكهربائية المستنفذة فى سلك، الفرق بين جهدى طرفيه فولت واحد وشدة التيار المار فيه أمبير واحد لمدة ساعة.

الواتاج: Wattage

اسم الوحدة التى تستعمل لقياس القدرة أو القوة الكهربائية للتيار المتدفق فى الأسلاك وتقاس بالوات، ويرتبط بها مصطلحات (أ) الوات ساعة وهو وحدة قياس الطاقة الكهربائية وهى الطاقة التى تبذلها قدرة مقدارها وات واحد خلال ساعة واحدة وتساوى ٣٦٠٠ جول. (ب) كيلووات ساعة وهو وحدة عملية لقياس الطاقة تساوى الطاقة الناتجة من قدرها مقدارها ١٠٠ وات فى ساعة كاملة.

الأوم: Ohm

نسبة إلى العالم الألماني «جورج سيمون أوم» الذى ولد عام ١٧٨٩ ببلدة (أرلانجن)، والأوم هو وحدة المقاومة الكهربائية.

الأوماج: Ohmage

وهو المقاومة بالأوم، أو مقاومة الموصل الأومية.

قياس كمية الإضاءة..

هناك ثلاث كميات يمكن حسابها عند قياس الضوء:

١ ـ قياس مجموع كمية الإضاءة الصادرة عن منبع ضوئى، أى قياس قوة المنبع.

٢ ـ قياس قوة أو شدة الإضاءة المنعكسة على سطح ما، أو شخص غير مرئى.

٣ ـ قياس قوة أو شدة للضوء المنعكس على الإنسان أو الأشياء المرئية، كل هذه المقاييس تتم بوحدة القياس المسماة بالشمعة العيارية، ويحكمها قانون التربيع العكسى.

قانون التربيع العكسى.

(شدة الاستضاءة تتناسب تناسبًا عكسيًا مع مربع المسافة)[1].

وقبل مناقشة هذا القانون نعرض هذه التجربة:

إذا وضع المنبع الضوئى، الذى تبلغ قوته ١٠٠ وات، على مسافة ٩٠سم من سطح ما، فإن هذه المسافة ستسمح بإضاءة السطح بإضاءة جيدة جدًا، ولكن مع تحريك هذا المنبع، بحيث تكون المسافة بينه وبين السطح المضاء مضاعفة أى ١٨٠ سم وستكون شدة استضاءة هذا السطح أقل مما كانت عليه فى الحالة الأولى، فى حالة تغير وضع المنبع مرة أخرى، وجعل المسافة بينه وبين السطح ثلاثة أضعاف المسافة الأولى أى ٢٧٠ سم، فإن شدة إضاءة هذا السطح ستنخفض بالقدر الذى ابتعد به هذا السطح عن المنبع الضوئى، فإذا تم استبدال المنبع الضوئى الذى قوته ١٠٠ وات بآخر قوته ٩٠٠ وات فإن السطح المضاء سيحصل على نفس شدة الإضاءة التى حصل عليها فى المرة الأولى.

---

(١) ولقد عرف «شكرى عبد الوهاب» خبير الإضاءة الشمعة العيارية على أنها وحدة قياس عالمية لشدة الإضاءة وتقدير نصوعها وسطوعها وهى كمية الضوء الساقطة على سطح يبعد قدماً واحداً من منبع ضوئى قوته شمعة واحدة، راجع المصدر السابق.

وإذن.. كلما زادت المسافة بين المنبع الضوئى والسطح المضاء، قلت كمية الضوء الساقطة على هذا السطح.

وإنه لمن التعاريف الضوئية أن شدة الاستضاءة لسطح ممتلئ بالفيض الضوئى، أو مقدار الضوء، أو كثافة الضوء الذى يسقط عموديًا على وحدة المساحات فى الثانية وتقاس شدة الاستضاءة باللوكس، وهو وحدة قياس الأشعة الضوئية الساقطة على جسم ما، ويعرف بأنه كمية الضوء الساقطة (مقدارها واحد ليومن) على مسطح مساحته متر مربع يبُعد بمسافة متر عن المنبع الضوئى.

ويعتمد ذلك على التعريفات الآتية: ـ

١ ـ الفيض الضوئى:

وهو الذى يعرف بكمية الضوء التى تنبعث من مصدر الضوء فى الثانية، ويقدر بوحدة تسمى «ليومن» (Lumen) على اعتبار أن اليومن وحدة لقياس كمية التدفق الضوئى التى تسقط على مساحة قدرها قدم مربع، تبعد بمقدار قدم واحد عن مصدر ضوئى قوته شمعة واحدة، أى أنه الجزء من تيار الضوء الذى يخرج من نقطة مصدر ضوء، شدته واحد (كانديلا) ويسقط على مسطح مساحته واحد قدم على مسافة قدم واحد مصدر الضوء المشع فى جميع الاتجاهات بالتساوى وهو التعريف الذى قدمه «ف. بلانسهايم» عن تركيبات منشآت القوة الكهربائية والإضاءة.

قوة الإضاءة من مصدر ضوئى تعتبر الفيض المنبعث منه فى زاوية مجسمة مقدارها الوحدة.

٢ - الشمعة:

وهى وحدة قياس قوة إضاءة مصدر الضوء.

٣ - لون الضوء:

يعتمد لون الضوء أساسًا على طول موجة الإشعاع التى تصل إلى العين، فالضوء الذى اعتقد الناس أنه أبيض اللون ما هو فى حقيقته إلا مجموعة من الألوان المختلفة، تشبه تلك الألوان المكونة لألوان الطيف، والتى تتدرج من الأشعة فوق البنفسجية (حيث يبلغ طول الموجة تحت ٤٠٠ وحدة انجستروم) وهو (وحدة قياس طول موجات الإشعاع الطيفى ولا تساوى جزءًا من ١٠٠مليون من السنتيمتر)، ولتبسيط هذه الحقيقة العلمية، فإن من الأفضل تقسيم الطيف المرئى إلى ثلاث مجموعات، مع ملاحظة أن كلاً من هذه المجموعات الثلاث يتألف من عناصر:

أ - المجموعة الزرقاء:

(١) بنفسجى - وتبلغ طول موجته ما بين ٤٠٠٠ - ٤٥٠٠ انجستروم.

(٢) أزرق - وتبلغ طول موجته ما بين ٤٥٠٠ - ٥٠٠٠٠ انجستروم.

ب - المجموعة الخضراء:

أخضر - وتبلغ طول موجته ما بين ٥٠٠٠ - ٥٦٠٠ انجستروم.

أصفر - وتبلغ طول موجته ما بين ٥٦٠٠ - ٥٩٠٠ انجستروم.

جـ ـ المجموعة الحمراء:

برتقالى ـ وتبلغ طول موجته ما بين ٥٩٠٠ ـ ٦٤٠٠ انجستروم.

أحـمـر ـ وتـبـلـغ طـول مـوجـتـه مـا بـيـن ٦٤٠٠ ـ ٧٢٠٠ انجستروم.

ويلاحظ أن هذه الألوان ليست محددة تحديدًا تامًا، بمعنى إنه ليس هناك فواصل بينها، فمن ينظر إلى الطيف يرى أن هناك نوعًا من التداخل بين هذه المساحات اللونية، وعلى سبيل المثال هناك أطياف لونية متعددة من الأزرق المائل إلى البنفسجى بين اللونين الأزرق والبنفسجى.

ونتيجة لما سبق فإن خلط الألوان الضوئية الأساسية الثلاثة بنسب متساوية يعطى ضوء أبيض.

وهناك ظاهرة يلاحظها البعض منا فى منزله، وهى أن ضوء المصباح الكهربائى يبدو أكثر احمرارًا من ضوء النهار، وعلى ذلك أن ٥٠٪ من أشعة ضوء المصباح الكهربائى ينتقل بوساطة مجموعة الموجات الحمراء، بينما ٣٠٪ منه يصل إلى العين عن طريق الموجات الخضراء، أما العشرون فى المائة الباقية من هذا الضوء فيأتى عن طريق الموجات الزرقاء.

٤ ـ الضوء الملون:

علمتنا الممارسة كما أدلى العلم دلوه فى أن هناك ألوانًا تساعد على الدفء وألوانًا أخرى تعطى الإحساس بالبرودة، فما الدلالات اللونية للضوء:

يعتبر اللون الأحمر سيد الألوان الدافئة يليه اللون البرتقالى والأصفر بمشتقاته.

الألوان الباردة فسيد هذه الألوان هو الأزرق بدرجاته والأخضر والأصفر الليمونى.

وقد ثبت من خلال الدلالة اللونية وفلسفة الألوان أن الألوان القاتمة التى تبعث على الحزن والأسى، ونقيضه (الروز) أو اللون الوردى الذى يشعر الإنسان بالسعادة والبهجة والارتياح.

ومما لا شك فيه أن الألوان لها تأثيرها الفسيولوجى والسيكولوجى على المشاهدين، ولذلك فإنه على المُخرج المسرحى، وعلى مصمم الإضاءة حينما يتوجهان للجمهور بأعمالهم أن يراعوا تهيئة الجو الملائم للأحداث وتكون البداية طبعًا من خلال الرؤية التشكيلية، وتعود إلى البُعد الغائى للألوان.

الأحمر: يبعث على الحيوية والنشاط ويعبر عن النار والدم.

البرتقالى: يعبر عن التوهج والدفء.

الأصفر: منشط للفكر ويعبر عن ضوء الشمس، ويبعث على السرور.

الأخضر: يعبر عن الخير والنماء والتسامح وكذلك يدعو للثقة وهو لون يوحى بالراحة النفسية.

الأزرق: لون السماء، رمز الحيوية، رمز الصفاء النفسى.

الأرجوانى: لون يعبر عن الغموض، يوحى بالحزن.

البنى: هادى حيادى.

الأبيض: الطُهر بالرغم من كونه يحمل فى أعطافه مجموعة الألوان الطيفية.

وهناك فى الإضاءة ألوان تلعب الأدوار الأساسية وهى: الأحمر والأزرق والأخضر، وأما الألوان التى تقوم بالأدوار الثانوية هى: الأصفر، البنفسجى، الأرجوانى.

٥ ـ المزج:

● على مصمم الإضاءة، وعلى المُخرج المسرحى تقع مهمة إمتاع أعين المشاهدين ولن يتأتى ذلك إلا من خلال وعى كاف بما للإضاءة الملونة من خصائص، ولغة فى التحاور اللونى، تلاشيًا للإعتام الذى قد ينتج من خلط ألوان تتنافر مع ألوان أخرى.

● برجكتور قوة ١ كيلوات عليه (شاسيه) بداخله شريحة (جيلاتين) أحمر مع برجكتور آخر فوقه شاسيه بداخله جيلاتين بنفسجى، فماذا ستكون النتيجة للإضاءة على خشبة المسرح (سيعطى اللون الأرجوانى).

● برجكتور عليه شاسيه به جيلاتين برتقالى، مع برجكتور عليه شاسيه به جيلاتين أزرق (سيعطى الضوء الأبيض).

● برجكتور عليه شاسيه بداخله جيلاتين أصفر، مع برجكتور عليه شاسيه بداخله جيلاتين أزرق (سيعطى أيضًا ضوءًا أبيض).

• برجكتور عليه شاسيه بداخله جيلاتين أحمر مع برجكتور عليه شاسيه بداخله جيلاتين أخضر (سيعطى ضوءًا أصفر فاتحًا).

وما دمنا طرحنا هذا المزج اللونى للإضاءة المسرحية علينا أن نعرض أيضًا تأثير الضوء مع البُعد التشكيلى (الديكور)، وكذلك التناغم اللونى المنسق بالنسبة لملابس الممثلين مع مراعاة الخلفية التشكيلية كما سبق الإيضاح لذلك.

وإذن.. هناك أهمية قصوى لدراسة تأثير الضوء الملون على المناظر المرسومة (مجسذة) أو (مسطحة) ومدى تأثير اللون على كل منهما، بجانب مراعاة عدم إظهار أخيلة للممثلين أو للأثاث إلا إذا كانت هناك ضرورة درامية مقصودة من ناحية التناول الإخراجى للمسرحية.

وهناك بعض دلالات عامة يمكن شرحها كالآتى:

• ضوء الشمس فى المناظر المفتوحة يتطلب استخدام أجهزة إضاءة غامرة (شمسات) أو (سيكلوراما) ضوئية فوق (الفندو) أو (البانوراما) لخلفية المسرح وإضاءة هذه الشمسات باللونين الأصفر المتوسط والأحمر الكهرمانى.

• ضوء القمر فإننا نستخدم الأزرق القاتم فى حالة أفول القمر والأزرق الفاتح فى حالة اكتماله بدرًا.

• النار تستخدم لها اللون الأحمر مع استخدام الأجهزة الأسطوانية ذات التأثير الضوئى المتحرك مثل أجهزة (الحريق)،

(المطر) السحاب، تساقط الثلوج، الدخان الكثيف على خلفية مسطحة ولكنها أجهزة أسطوانية ذات حركة (زمبركية) تستخدم بشكل واسع جدًا فى العروض المسرحية (الجراند ميزانسين).

قبل ظهور الكهرباء..

كانت هناك إضاءة ملونة (قبل ظهور الكهرباء) وقد استخدمت للمرة الأولى، وكانت عبارة عن زجاجة بها سائل ملون أمام شمعة الإضاءة، وخلف هذه الشمعة وضع حاجز مصقول ليعكس ضوءها على السائل الملون فينفذ منه ليسقط على المنظر معطيًا لون الضوء المطلوب، وهذا هو الشكل البدائى الذى كان يستخدمه «سرليو»، نظرًا لأن الديكور كان فى ذلك الوقت يعتمد على المسطحات (الفندو) أو (الفندنيو) وهما المناظران اللذان يوضعان فى خلفية المسرح، وأما فنادة مرسوم عليها البيت من الداخل والأبواب (مفرغة)، وكذلك النوافذ داخل الرسم، مثل ذلك فى مسرحيات «نجيب الريحانى» و «يوسف وهبى» و «الكسار» وغيره من مسارح روض الفرج وعماد الدين.

وكانت وسيلة التكوين الضوئى تتماشى مع تلك المسطحات المرسومة[1] ثم أن هناك من طالب بأن تعبر الإضاءة عن المسرحية وأوصى بأن تكون الإضاءة فى المسرحيات التراجيدية خافتة،

---

(١) راجع إلهامى حسن (تاريخ المسرح) سلسلة ـ كتابك ـ العدد ١٥١، دار المعارف.

والمسرحيات الكوميدية الإضاءة فيها تكون زاهية، وتنفيذ ذلك استعمل «سباتينى Spatene» الإيطالى أغطية للإضاءة وهى عبارة عن إناء معدنى أسطوانى فيه ثقوب معلق بحبل بأعلى المسرح لينزل فوق الشمعة ليحجب ضوءها ويرتفع ليظهر ضوءها كاملاً.

ومن أفكار «سباتينى» أيضًا إنه طالب باستخدام الإضاءة غير المباشرة على خشبة المسرح، أى أن يحس الجمهور بالضوء ولا يرى مصدره.

أما الإضاءة فى مسرح "أفيد جريك" فإنها تشمل خشبة المسرح والصالة معًا ولكن "جريك" أتى بما لم يأت به غيره، ولذا أصبح من أعراف المسرح من بعده، وهو إطفاء صالة المسرح أثناء التمثيل وتركيز الإضاءة فقط على خشبة المسرح.

نقول هذا .. ونحن الآن على أعتاب القرن الواحد والعشرين، وإذا كان القرن التاسع عشر يعتبر المسرح فيه فى العالم قد وصل إلى قمة التطور وبشكل خاص جدًا بعد ظهور الكهرباء عام ١٨٨١ فإن الكُتب تؤكد لنا ـ نحن ـ العاملين فى هذا المجال، إننا إذا كنا نلمس تطورًا ملحوظًا فى فنية الإبداع الضوئى فى العروض المسرحية سواء من خلال العروض المسرحية المصرية، أو العروض العربية التى تشارك فى المهرجانات المسرحية العربية: قرطاج، بغداد، المسرحى الدولى، دمشق المسرحى الدولى، جرش المسرحى الدولى، أو مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى. فكل العروض المسرحية التى شاركت فى هذا المهرجان الأخير، والذى له ميزة

تجعله يتفرد عن كل المهرجانات المسرحية الأخرى، إنه يفتح المجال أمام الفرق التجريبية الغربية المشتركة، وقد شاهدنا عروض هذه الدول وكُتب عنها، وقد استفدنا من (التقنيات) العالية التى استخدمها هؤلاء العارضون، ورأينا سباقًا للتنافس لاستخدام جماليات إبداعية فى الضوء، وبدا المُخرج العربى والمصرى فى أول القائمة يحاولون الخروج بوظيفة الإضاءة من كونها عنصرًا جماليًا فقط، إلى عنصر درامي له فاعلية وحيوية قد تتجاوز حدود الحركة المسرحية والإيماء الجسدى للممثل، فلقد اعتمدوا على الإضاءة باعتبارها لغة يمكن التخاطب والتحاور من خلالها، حتى ولو لم تكن هناك كلمة منطوقة على خشبة المسرح. فبعض العروض المسرحية العربية والمصرية كانت تعتمد على المساحات الفارغة، التى لم تغب عن الاهتمام الدرامى فى المنظور المسرحى العام. ففى المسرح قد لا يكون هناك أهمية للديكور فى بعض العروض المسرحية التجريبية، أو غير التجريبية، وهنا تزداد أهمية الإبداع الضوئى، الذى عليه أن يلعب الدور التمهيدى للدراما إذ يعكس الإحساس النفسى من خلال انعكاساته اللونية من ظلال النوافذ المدلاة من السوفتيا لكى تلقى بالضوء أرضًا، ليكون لإلقاء هذه الظلال دلالة درامية عالية التأثير.

وكلنا يعرف أن الحالة المسرحية المتداخلة مع التفسيرات الإخراجية، من حقها أن تطمح أو تجنح إلى تحقيق أفضل وأعظم الرؤى، فى العرض المسرحى المنتج من خلال الفكر الموجه لفلسفة الدراما والموسيقى والفنون التشكيلية، وأن كل ذلك يحتاج إلى حرفية عالية الجودة.

وبما أننا على قناعة من أن أصحاب الحرف المسرحية يعرفون، كما نعرف بأن الكلمة هى قائد القوة للبشرية، وكلنا على يقين أيضًا بأن للكلمات قوة من خلال مفرداتها وجمالياتها، وأن خبراء الكلمة وعلماءها بمقدورهم أن يحولوا الكلمات إلى قذائف يتوجهون بها إلى صدور المشاهدين ويتم تحويل المشاهدين إلى مشاركين فى العمل المسرحى، ويعتمد المُخرج حيال تجسيد هذه الكلمات النارية على (تقنية) ضوئية تجعل المتفرج يتعايش مع الجو المطروح أمامه بشكل طبيعى، إذ أن الإضاءة تتحاور مع البصر، توهم الخيال بجمال الطبيعة، وفى أعطافها صناعة عالية التأثير.

وإنه بظهور الكهرباء، ظهرت ثورة الإضاءة وأهميتها للعرض المسرحى، وأصبحت مؤشرًا دراميًا يعطى عمقًا فنيًا، وانتقلت الإضاءة إلى مرحلة تفكيكية وحققت للعاملين فى المجال المسرحى آمالاً ظلوا يجاهدون طويلاً فى سبيل الوصول إليها.

وقد تميزت الإضاءة فى ظل الكهرباء بدور متميز فى إظهار الجمال التشكيلى وتجميل الكتلة، وتلوين الفراغ باستخدامها ألوانًا مبهرة وكذلك تطوير (ميكنة تشغيل) الإضاءة وتوظيفها توظيفًا دراميًا بالدرجة الأولى.

وظهور الكهرباء واستخدامها بشكل علمى بدا فى مسرح (سافوى) بإنجلترا، ثم انتقل إلى باقى البلدان والأوطان الأخرى، وانتشرت فى كل مسارح العالم فى عام ١٨٨٧م، ومع تطوير الإضاءة وتعدد الاستخدامات.. ليس فى حيز إنارة خشبة المسرح فحسب،

وإنما باعتبار (الضوء) مؤثرًا دراميًا يقوم الإخراج بتضفيره داخل لُحمة العمل المسرحى ليعبر عن حالات الفزع حين يتطلب الأمر إشعال الحرائق، ويعطى الإحساس بالرومانسية عندما يتلألأ الضوء الفضى للقمر على خشبة المسرح فى الوقت الذى يكون فيه ممثل وممثلة يتناجيان فى أحد المشاهد فى المسرحيات الرومانسية، لقد ابتكر المبتكرون فى هذا المجال أجهزة تصور الحرائق، وتصور سقوط الأمطار، وتناثر نتف الجليد وتلاحق الأمواج وهو ما أدى إلى عكوف عشاق التقنية الضوئية فى توظيف الليزر فى الإضاءة المسرحية المتطورة جدًا، والمستخدمة فى المسارح الاستعراضية فى أوروبا.

وعلى ذلك يمكن القول.. بأن الدور الذى تلعبه الإضاءة أصبح من أهم مفردات أى عمل مسرحى ناجح، فالإضاءة تخدم الحدث الدرامى، وتخدم الديكور، وتخدم الممثل، وفى حالة أن تتحاور مع كل المفردات فإن الموسيقى مع الإضاءة هى كما أوضحنا آنفًا ـ دراما يمكن استخدامها بإمتاع، ويمكن أن يتشكل من خلال الموسيقى والضوء دراما بصرية غاية فى الروعة والجمال.

المنظور الفلسفى..
فى استخدام الإضاءة..

المعروف أن الدراما بأوسع معانيها هى تصوير الفعل الإنسانى، لكن الحدث فى المسرحية لا يشمل فقط الحركة بقدر ما يعرض فلسفته الدرامية، فإذا كان البناء فى المسرح يعنى كيفية خلق العلاقات الحتمية بين الأحداث بعضها ببعض، حتى يمكن أن تشكل فى النهاية نمطًا واحدًا متسقًا، فالبناء هو إضفاء الوحدة على الأحداث المتتالية من خلال إيجاد علاقات حتمية بينها.

فالكوميديا على سبيل المثال حيال طرحها على خشبات المسارح تستلزم أن يعمد الطارح لها إلى الإبهار، كما تعتمد على الحركات الخفيفة والملابس المبهرة والكلمة المذهلة، التى يتفق المشاهدون دفعة واحدة، ويتوحد كامل فى استقبالها بالضحك وبالتصفيق المعبر عن الإعجاب، وهى مسألة سيكولوجية فى المقام الأول.

واعتمادًا على الإضاءة الغامرة، التى تمهد لإبراز هذا الجو المرح فى أحلى صورة، فإنها أيضًا تركز على إظهار دقائق تعبيرات وجه الممثل، وأن دور المكياج يبدو واضحًا تحت هذا الضوء الغامر.

وبما أننا نعلم تمام العلم بأنه:

١ ـ تنبع وحدة الحدث من الموضوعات والأفكار والشخصيات والعلاقات المنطقية أو السببية بين تفاصيل الأحداث.

٢ ـ البناء الدرامى له مبدأ، هو ترتيب الأحداث بطريقة لها منطقها الداخلى، أى من خلال مبدأ السبب والنتيجة، ولا يهم هنا أن يكون منطق ترتيب الأحداث فى المسرحية هو نفس منطق الحياة، وبالتالى لابد أن يختلف تكنيك هذا الطرح من خلال استخدام الإخراج للمفردات المسرحية، وأهم تلك المفردات، هى الإضاءة.

٣ ـ إمكانية أن يخلق الكاتب داخل عالم المسرحية منطقًا من نوع خاص، يستلزم بالتالى تعاملاً تقنيًا من نوع خاص، وهو ما يسميه «أرسطو» بمبدأ الاحتمال.. وإذًا فالاحتمال الذى يلجأ إليه الإخراج فى أن يقلب الأحداث من حيث الطرح المناخى، صيفًا، شتاء، ظلمة، بصيص من ضوء، ضوء غامر، ضوء مركز ذو لون مختار لكى يكشف عن وجهة نظر الإخراج وفلسفة طرحه.

٤ ـ الاعتماد على المنهج الاحتمالى لجأ إليه الكثير من المُخرجين، وهم فى اتباعهم لهذا المبدأ، إنما يتوسمون ببساطة أن تكون أجزاء المسرحية متسقة مع بعضها البعض، ولا يهم حينئذ أن يكون هذا المنطق الداخلى للعمل المسرحى متشابهًا من حيث طبيعته مع منطق الحياة.

٥ ـ استعمال الخيال الجامح إزاء الإضاءة فى المسرحيات التى تصور أحداثًا خيالية أو مستحيلة الوقوع فى الحياة تصبح بواسطة

الإخراج الواعى لاستخدام مفرداته، تصبح قابلة (للتصديق) إذا كانت أحداثها متسقة مع منطقها الداخلى الخاص.

فهل الحدث فى المسرحية لا يشمل فقط على الحركة أو السلوك الجسمانى، إنما هو يصور الأنشطة الذهنية والنفسية والفلسفية التى تدفع الإنسان إلى السلوك بطريقة معينة، ولذلك فعبارة (الفعل الإنسانى) التى يطلقها النقاد، إنما تعنى على اشتمال المشاعر والأفكار، وكذلك الأفعال بشكل أشمل وأكمل.

وإذا كانت المسرحية، أية مسرحية تدور حول تصوير الجزء المحدود من الأفعال الإنسانية والذى يختار الكاتب أن يقدمه، فإن الحدث فى كل مسرحية لابد أن يختلف فى تفاصيله عن أى من الأحداث الأخرى، فى الأعمال المسرحية الأخرى، وبالتالى، فإن افتراضية التعميم فى استخدام التقنية الإخراجية، واستخدام الإضاءة كعنصر درامى لابد أن يعاد توظيفه وفلسفته فى كل مسرحية، بعيداً عن الاستخدام السابق فى أية مسرحية أخرى.

وإذن.. فالضوء فلسفة فى كل تفصيلة من تفصيلات الحدث المسرحى، إذ لابد أن يؤدى فى النهاية إلى خدمة المعنى الكلى للمسرحية.

وإذا كانت البداية عند الكاتب هى النقطة الذى يبدأ عندها الحدث الدرامى، وهى تمثل طبعًا الأساس الذى يبنى عليه ما يتلو ذلك من أحداث، فإن الإخراج يعتمد على الحركة التى تجسد هذا الجو العام، وتبرز هذا العام، وتقرب وجهات النظر ما بين النص

المسرحى، وفلسفة الطرح الإخراجى، واستعمال الإضاءة الموظفة توظيفًا دراميًا جيدًا، هى الفلسفة التى يعمد الإخراج أن تكون البداية فى كل تحاور إخراجى للمشاهد المسرحية.

ونعود إلى الإضاءة وفلسفتها فى العروض المسرحية الكوميدية فنقول:

إن المسرحية الكوميدية ـ كجنس فنى ـ قد تهدف إلى إحداث (تطهير) فى النفس، مما ينعكس عليها من ظلال الأسى، والقلق، واليأس، والتشاؤم والإحباط. ومن ثم، كانت ظاهرة الضحك فى الكوميديا وغيرها منذ قرون طويلة محل اهتمام الأدباء والفلاسفة، وعلماء النفس.

ولأن التراث الكوميدى الغربى الذى تحت أيدى دارسى الدراما فى العصر الحديث، هو نتاج عصور مختلفة وبيئات اجتماعية متباينة، وأمزجة أدبية متنوعة، فقد بذلت محاولات لتصنيفه وتحديد ألوانه ومسمياته، وإن كان يعيش كله فى بيت عائلى واحد شعاره الإضحاك.

وأهم هذه التصنيفات: الكوميديا الراقية، وكوميديا الأمزجة، والكوميديا الدامعة، والسلوكية، والرومانسية، والشخصية، والموسيقية، والهابطة، وكوميديا الموقف. ثم الهزلية أو (الفارس)، فهل يستخدم الضوء بلا فلسفة تتماشى وفلسفة وتوجه كل من هذه النوعيات التى عرضنا لها؟!.

ومن فلسفة الإضاءة فى مثل هذه العروض، أن العارض يطمح إلى تحقيق الترفيه والتسلية وإثارة الضحك المتواصل، المنطلق بكل الوسائل المشروعة المعينة على ذلك، لذا من أنسب فلسفات الطارح هو أن يغمر خشبة المسرح بإضاءة مبهرة وأن يعتمد على ذوبان اللونين الأصفر والروز مع الأصفر الفاتح ويكون الغلبة للون الأبيض تماشيًا مع الطرح المبهج للعمل المسرحى الكوميدى الذى نحن بصدده.

ولأن الاستمتاع بالضحك أحد مبهجات الإنسان، كانت المسرحية الهزلية أكثر المسرحيات اعتمادًا على الغمر الضوئى الموظف توظيفًا فنيًا يتفق وفلسفة الطرح المسرحى، كما كانت المسرحية الهزلية أكثر الأنواع الكوميدية أفضلية وشعبية، لذلك لا يجوز عمل تركيزات ضوئية خلال المشاهد إن كانت مجزئة إلى مشاهد، أو كانت تعرض فى فصول، فالتعامل الضوئى معها يتم على اعتبار أن هذه المسرحيات لا تهتم بالمضامين الذهنية أو الرمزية أو القضايا الاجتماعية ولا بمحاورة الاعتبارات الانفعالية الجادة، وإنما يمكنها - فى بعض الأحيان - أن تترك فى نفس المتفرج أثرًا باهتًا من معنى أو مغزى محدود، ولذلك يحسن أن تكون الإضاءة فى مثل هذه المسرحيات من ذات المنطلق السابق، الغمر الضوئى، وقد لا يكون هناك داع لاستخدام الألوان، بل الغمر باللون الأبيض.

وقبل الاستطراد.. يحسن أن ننبه: أن العناصر الهزلية يمكن أن تشكل نصًا مسرحيًا يمكن عرضه فى وضح النهار، تحت أشعة

الشمس، وأن يحتل أى مكان سوى خشبة المسرح التقليدى أن يعرض فى الخلاء، فى الحدائق العامة، إذ أن هذه النوعية من العروض المسرحية يمكن أن تشكل نصًا مسرحيًا كاملاً من بدايته إلى نهايته، أو تؤلف مشاهد أو مواقف معينة، تحقق بها أشكال مسرحية أخرى، فى أماكن، ومواضع مختلفة أخرى.

على أن مؤلفى المسرحيات الهزلية ـ الفارسى ـ ليسوا دائمًا من مؤلفى الدرجة الثانية، وإنما يمكن أن يخوض تجربة كُتابها مؤلفون كبار، وأن يخرجها بالتالى مُخرجون عظام، لكن الفارق يجب أن يكون من خلال فلسفة الطرح، وصدق التوجه، والحذق فى اختيار المفردات، وبالتالى الإصرار على السمو بالمنتج الفنى.

وهناك عروض مسرحية يمكن إطلاق اسم (علامات) أو (رموز) تمت فى مسرحنا المصرى، فمثلاً مسرحية (حرم جناب الوزير) للمسرح الكوميدى المصرى، وإن كانت مأخوذة من الأدب المسرحى اليوغسلافى، إلا أن تمصيرها قد وصل إلى درجة عالية من الجودة بحيث استقبلها الجمهور فى مسرح الجمهورية فى السبعينيات على أنها عمل مسرحى مصرى كوميدى سياسى فلسفى يختلف عن كل الكوميديات الأخرى، لاعتماده على نص (وتناص) ودراما تورج وطرح كوميدى عال المستوى، وكذلك المسرحية الكوميدية المشهورة (زهرة الصبار) وهى المأخوذة عن فيلم فرنسى وقدمها المسرح الكوميدى أيضًا فى السبعينيات، كانت ذات مضمون اجتماعى، وكانت تعتمد على الفلسفة الضوئية سواء فى التنقلات السريعة بين

المشاهد والديكور المعبر الذى استطاع المُخرج أن يوظف الإضاءة فيه استخداما له دلالته وفاعليته[1].

(١) راجع كتاب «فى الحرفية المسرحية»، مكتبة ثقافية، العدد ٤٩٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب.

فى تنفيذ الإضاءة..

كان المسرح القومى المصرى أول المسارح فى الشرق الذى اعتمد على تنفيذ الإضاءة المسرحية فى المسرحيات (الجراند ميزانسين) التى أنتجها فى مواسمه المتعاقبة منذ عام ١٩٣٥ إلى أن حدث التطوير والتحديث فى أجهزة الإضاءة والاعتماد على (الميكنة الإلكترونية) فى وسائل الإضاءة بالكمبيوتر.

ولقد عرفنا دون ممارستنا للحرفية المسرحية أن هناك أنواعًا من نظم التحكم فى الإضاءة فى دور المسارح الحكومية، وغير الحكومية، والنظام (اليدوى) الذى كان يعتمد على مخفضات الضوء (الرزستانس) والذى كان يستعمل فى مسرح ٢٦ يوليو الصيفى، والذى تم تصنيعه محليًا عقب قيام ثورة ١٩٥٢ على يد خبير إيطالى «لموتو» الذى كان يقطن حى الأزبكية، والذى كان يعمل (عاملاً للإضاءة) فى بلده قبل أن ينزح إلى مصر ويعمل فى تجارة الأدوات الكهربائية بشارع كلوت بك.

ويعتبر (الرزستانس) هذا، هو الجهاز الأول الوحيد الذى عرفته مصر، وقلده من بعد ـ لمبرتو ـ أشخاص كثيرون ممن يعملون فى

حقل الإضاءة المسرحية مثل «مجر» ، «الخواجة رياض» مسئول ورئيس قسم الكهرباء فى مسرح حديقة الأزبكية، «كوكب» مساعد رئيس قسم الكهرباء بذات المسرح، «سليم رياض» آخر هؤلاء الفرسان.

والنظام اليدوى انتشر فى المسارح الأهلية والحكومية التى تستلزم تشغيل الإضاءة المسرحية عندها إلى تحميل بعض الكشافات على (الرزستانس) ليخفض، أو يرفع هذه (البرجكتورات) حسب الحركة المسرحية الراغب المُخرج فى توظيف خفض أو ارتفاع الإضاءة فيها.. وهى (مخفضات مقارنة).

ثم عرفنا من بعد هذا الجهاز بالنظام (الميكانيكى) والذى يعتمد على المحولات الآلية، وأيضًا فإن خشبة دار الأوبرا القديمة، ومسرح حديقة الأزبكية، ومسرح سيد درويش بالإسكندرية، هى أول المسارح التى عرفت واستخدمت هذا النوع الميكانيكى من المحولات الآلية للأجهزة الضوئية (الشمسات، البرجكتورات).

ثم انطلقنا إلى عالم التكنولوجيا بداية من الثمانينيات واستخدمنا النظام الثالث، وهو النظام الإلكترونى، وعرفنا أسرًا من الإضاءة وشركات مثل (Runk) رانك وشندلر، وغيرها من الشركات الأوروبية، التى استقدمنا منها تلك الأجهزة، فمن إنجلترا استقدمنا جهاز إضاءة كاملاً من شركة (رانك) وكان الوسيط المصرى هو المستوزد «شكرى روفائيل»، وكان يشغل منصب مدير العلاقات العامة بمؤسسة فنون المسرح والموسيقى والفنون الشعبية خلال فترة

الستينيات وأواخر السبعينيات، والمهم أن هذا الوسيط قد غذى مسارح القاهرة الكبرى بمخفضات ضوء متطورة (Tempos) وهو جهاز صغير تحمل عليه البرجكتورات وهو ذات كفاءة فى التشغيل متوسطة القيمة لأنه جهاز متنقل يصلح للقاعات التجريبية، وكما قلنا أجهزة إنجليزية للمسرح القومى وأخرى فرنسية لمسرح الجمهورية.

ومع تعاملنا مع هذه الأجهزة الحديثة كان علينا أن نبحث عن لغة العلم الحديث التى نتعامل بها مع كل تلك المتغيرات، لكن المكتبة العربية فى هذا المجال فقيرة جداً.. وخرج علينا الفنان "شكرى عبد الوهاب" بكتابه القيم (الإضاءة المسرحية)[1] لكى يضع أيدى الدارسين على معلومات قيمة فى هذا المجال الحيوى فى الإضاءة، علمنا مثلاً من خلال كتابه عن:

أنواع الأشعة: ومنها علمنا بأن الضوء ينتقل عبر الأثير على هيئة أشعة، وينتشر الضوء من نقطة إلى أخرى فى وسط متجانس الأجزاء، تبعًا للخط المستقيم الواصل بين هاتين النقطتين، فإذا وضعت شمعة مضيئة خلف حاجز مثقوب ثم سد هذا الثقب، فسوف تحتجب الشمعة ولهيبها، وبالتالى لن ترى العين ضوءها، إذن الخط يتبعه الضوء حتى يصل إلى الحاجز المثقوب هو خط مستقيم لأن كل نقطة من اللهب، ترسل خطوطًا ضوئية مستقيمة فى جميع الجهات، وتسمى هذه الخطوط بالأشعة الضوئية.

---

(١) فلسفة توظيف الضوء فى العروض المسرحية. (راجع مقال صاحب السطور)، سلسلة كتب ثقافية (فى الحرفية المسرحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ولقد فسر العالم الفرنسى «فريز تل» عام ١٨٢٢ مسير الضوء فى خطوط مستقيمة عندما قارن بين الموجات الإلكترومغناطيسية الضوئية وأمواج البحر فقال:

(.. مع اعتبار الضوء حركة موجبة فإن ثقب الباب فى غرفة مظلمة يسمح لأشعة الشمس بالدخول، إن ما ينفذ من الثقب ليس شيئًا ماديًا؛ لأن أشعة الضوء ليس لها وجود مادى، لذا فإن ما ينفذ ما هو إلا سلسلة من الموجات المتدفقة ولكنها ليست كمية مادية يمكن أن تكبر أو تتمدد بعد مرورها خلال الثقب، ولكنها منطقة اهتزازات تقابل الفتحة وتظل كذلك بعد مرورها ..)[٢].

ونخلص من ذلك إلى أن الأشعة تنقسم إلى أنواع وهى: ـ

١ ـ حزمة ضوئية متفرقة:

وهى الأشعة الصادرة من النبع الضوئى وتزداد اتساعًا كلما بعدت عن المنبع.

٢ ـ حزمة ضوئية متجمعة:

وهى التى يقل اتساعها كلما بعدت عن المنبع، وهى لا تنشأ عن الجسم مباشرة، بل تحدث بعد نفاذها من عدسة أو انعكاسها على مرآة مقعرة.

٣ ـ حزمة ضوئية متوازية:

وهى التى يظل اتساعها ثابتًا مهما بعدت عن المنبع، وتنشأ عن أجسام بعيدة جدًا، كالشمس.

---

(٢) المُخرج الممثل: G.K Eestr من مسرح برودواى بأمريكا.

وإذن.. على منُفذى ومصممى الإضاءة أن تتوافر لديهم بعض الشروط لنجاح العمل المسرحى، وأول هذه الشروط وأهمها هى أن يحقق المصمم بداية توازنًا بين الضوء والظل، وثانى هذه الشروط الواجب توافرها هو أن تساعد الإضاءة على تحقيق الأبعاد الثلاثة للتكوين المسرحى، وثالثها أن تحس العين بالجو الدرامى المناسب للنص المسرحى باستعمال الضوء الملون، وتتم عملية التوازن هذه نتيجة التعامل ما بين الضوء المركز (برجكتورات تمثل بؤرات ضوئية موزعة على خشبة المسرح فى مناطق - تركيز - بعينها يرسمها المُخرج حسب الأحداث المسرحية، وحسب تصوره لوضع الممثل تحت هذا الضوء، كيف.. ولماذا).

ثم هناك الضوء الخافت، أو الضوء البارد الموزع حسب مناطق التمثيل، التى يراها المُخرج حسب كل شخصية من شخصيات المسرحية، وحسب أهمية هذه الشخصية مع مراعاة مصادر الضوء بحيث لا تحدث خيالات ملقاة خلف الممثل، إلا إذا كان ذلك أيضًا له عمدية إخراجية!؟

ويقول «هيننج نيلمز»:

(.. تؤدى إضاءة المسرح الجيدة عدة أغراض فى آن واحد..)، ولذا يجب أن: -

١ - تعطى الأنوار اللازمة:

يحتاج عادة إلى ضوء يساعد على أقصى ما يمكن من الرؤية، بيد أن هناك حالات يجب أن تخفى فيها الإضاءة شيئًا أو تطمسه

بدلاً من أن تظهره، فالمناظر المصنوعة بسرعة دون إتقان يمكن أن تفى بالغرض إذا وضعت فى الظل، والقتل يكون أقل فظاعة فى الضوء الخافت.

٢ ـ تساعد على تحديد الأسلوب:

قلما تنجح الإضاءة المسرحية فى تقليد المظاهر الطبيعية، وأهم فارق بين الإضاءة فى الأسلوب الواقعى وبينها فى الأسلوب الواقعى للمسرح، أن الأول يتطلب نوافذ أو تركيبات ضوئية لإظهار مصادر الضوء، التى تقوم به فى حقيقة الأمر أجهزة الإضاءة المسرحية، ويكتفى الثانى بإضاءة المسرح دون إظهار المصدر الذى يأتى منه الضوء، وتتطلب الأساليب الأكثر تطرفًا أجهزة ضوئية خاصة وأنوارًا ذات ألوان قوية لا توجد فى الحياة الواقعية.

٣ ـ تساعد فى السيطرة على المزاج:

للأنوار تأثير عميق على المزاج فى المسرحية، فغالبًا ما ينتقل المزاج من الكآبة إلى المرح بزيادة الإضاءة، أو بتغيير لون الضوء من النوع الرطب، إلى النوع الدافئ.

٤ ـ تسهم فى إظهار الصورة المسرحية:

للضوء أثر قوى على قيم وألوان الصورة المسرحية، حتى أن التغيير الكلى لمنظر قديم قد يتم بمجرد تغيير الإضاءة أو بالمؤثرات الضوئية الخاصة.

٥ ـ تنقل المعلومات:

تنبئ الإضاءة ببعض المعلومات، كأوقات النهار، والطقس، وما إذا كانت الحجرات خارج المسرح مسكونة أو غير مسكونة، وما إذا كانت النيران فى المدفأة مشتعلة أو خامدة (وبالتالى تنبئ عن فصول السنة) وغير ذلك.

٦ ـ توزع مناطق التأكيد:

فالضوء الساطع يبرز الجسم، والخافت يقلل أهميته.

٧ ـ تساعد البناء أو التحفظ:

لزيادة الإضاءة تأثير قوى فى البناء الأدائى وتقليله من وسائل الاحتفاظ به.

ولقد عرضنا فى الأبواب السابقة أو الصفحات السابقة لخواص الضوء وكيفية استخدامه الاستخدام الأمثل، وأمامنا بعد أن شرحنا فلسفة الضوء، أن ندلف إلى كيفية (توزيع الضوء) على خشبة المسرح وأهمية هذا التوزيع من الناحية الدرامية أولاً، ثم من الناحية الجمالية ثانياً.

ولقد علمنا فى البداية اتجاه الضوء، وعلمنا مسار كل شعاع من الضوء فى خط مستقيم إلا إذا انعكس أو انكسر، ولا ينعكس الضوء إلا على الأجسام اللامعة والمصقولة بحيث تكون زاوية السقوط مساوية لزاوية الانعكاس، ويكون بالتالى الشعاع الساقط والشعاع المنعكس والعمودى المقام على السطح العاكس من نقطة الانعكاس

جميعًا فى مستوى واحد، وينكسر الضوء إذا انتقل فى مروره من وسط ضوئى إلى وسط آخر يختلف عنه فى الكثافة الضوئية، كأن ينتقل من الهواء إلى الزجاج أو إلى الماء.

فإذا وضعنا قطعة نقود فى مسار الضوء، أضُىء أحد وجهيها ويبقى الآخر مظلمًا تمامًا.

واتجاه الضوء عامل مهم جدًا إذًا فى الإضاءة المسرحية، ولذلك يجب على المُخرج، ومصمم الإضاءة، وكذلك المُنفذ للإضاءة المسرحية أن يهتموا كثيرًا بفلسفة الضوء، وفوق ذلك، وقبل ذلك بالسيطرة على اتجاه الضوء.

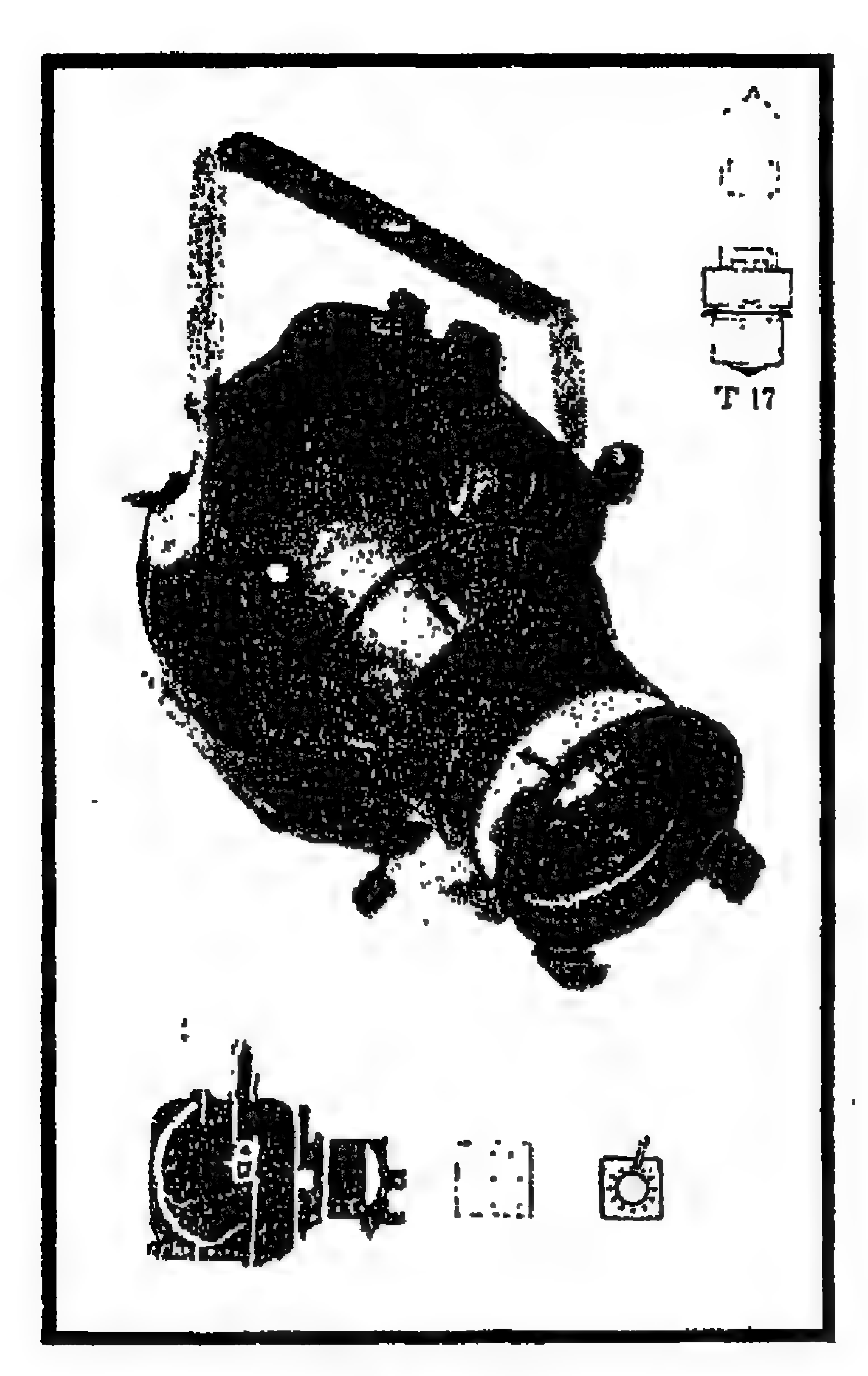
وكما هو معلوم لدى المشتغلين بالمسرح أن النور ينبعث من أغلب أجهزة الإضاءة على هيئة مخروطات ضوئية تختلف فى طولها واتساعها، وسواء كان هذا المخروط مطموس الحدود، أو له حدود واضحة، إلا أنه يمكن لبعض الضوء أن يتسرب من البرجكتورات إما لعيب فى الجهاز، وإما لانعكاس الضوء على جسم اعترض طريق هذا الضوء، وإذن فالضوء المتسرب هذا غالبًا ما يكون عظيم الفائدة؛ لأنه يعتبر عاملاً أساسيًا فى السقوط الضوئى المباشر على المسطحات الديكورية، وهو عيب فظيع يجب أن يراعى مصمم ومنفذ الإضاءة إلى تلافيه فى المسرحيات الكلاسيكية بشكل خاص جدًا، لأن وجوده يعتبر سبة فى جبينهم فى مثل هذه المسرحيات إذا لم يتم علاجه نهائيًا.

وبما أن مصادر الضوء على خشبة المسرح تأتينا من:

١ ـ برجكتورات (بداخلها لمبات) أغلبها (له مرايا عاكسة)، وهذه اللمبات داخل تجويف معدنى به (عربة) تجميع الضوء أو (انتشاره) وهو ما يسمى (إغلاق البؤرة) حسب الأقطار المراد التركيز عليها، أو اتساع دائرة الضوء للجهاز الواحد، بحيث يشمل (فوتى) أو (منضدة) أو (وجه ممثل) أو(إظهار لوحة) أو شىء من هذا القبيل، ويساعد على التركيز أو الانفراج عربة وعدسات تختلف باختلاف أنواع الأجهزة.

٢ ـ الشمسات (Flood Lights) وهى الأجهزة الغامرة للضوء، والجهاز يتكون من عاكس من المعدن المدهون باللون الأبيض أو (من طبقة صينى) بيضاء اللون، يصدر عنه مخروط ضوئى مطموس الحدود (منتشر أو غامر) مع كمية وفيرة من الضوء المتسرب، وتمتاز هذه المصابيح بأنها لا يضيع منها أى ضوء.

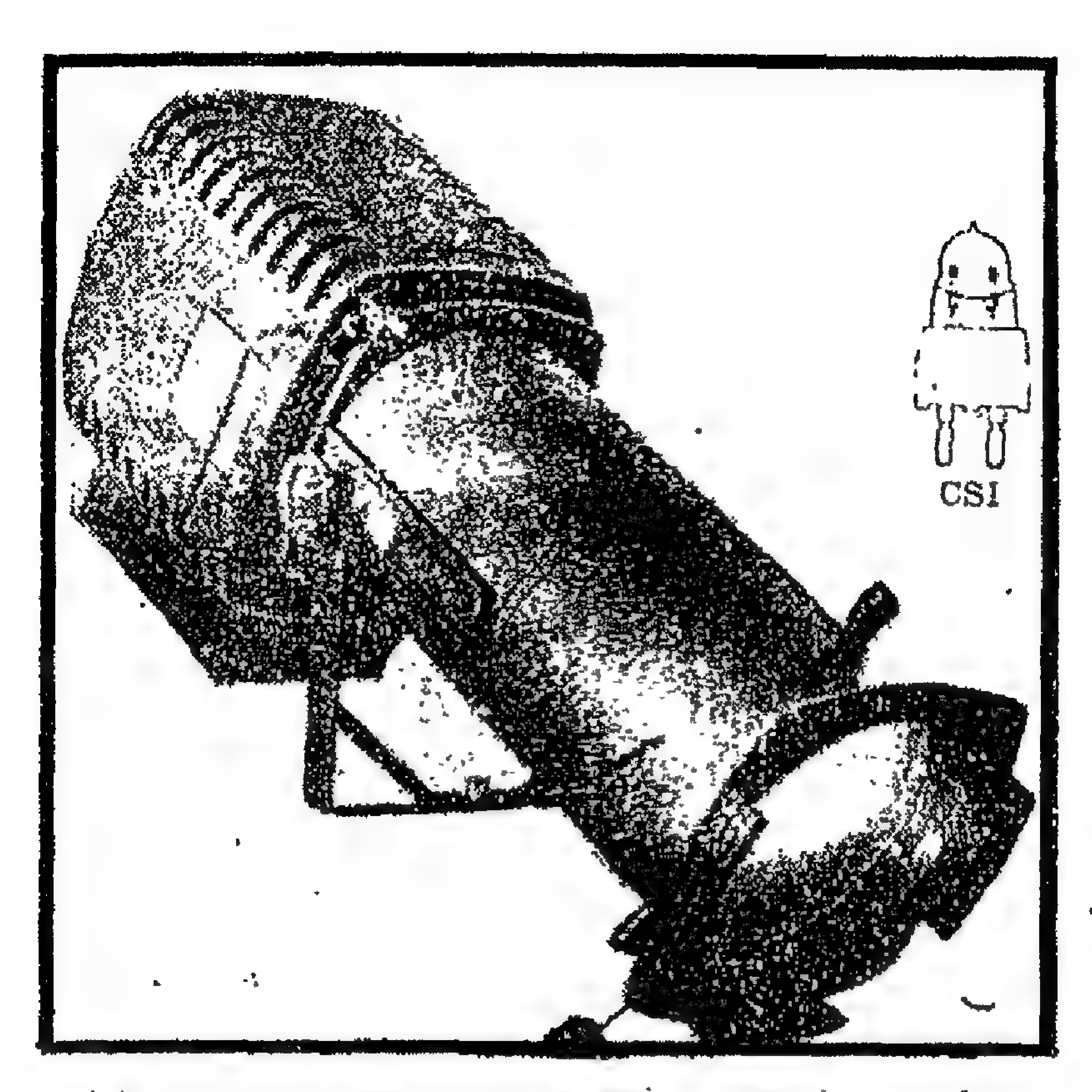
٣ ـ الأمشاط، أو (الراسب الضوئى) وهى (Sttipligts) صف من المصابيح المتواضعة القوة، الصغيرة الحجم بحيث يمكن حصرها فى مربع (معدنى) صغير الحجم فيما يشبه نصف قطر (ماسورة) يتراوح قطرها بين ٢٥، ٣٠ سم وهى تسمح بتوزيع ألوان الجيلاتين من خلال شاسيهات خاصة بها تعطى الفراغ المسرحى الغمر الضوئى الجانبى أو الأفقى أو الأمامى (الأفنيش) وهو غمر هادئ يتحمل كافة الألوان الأخرى حسب توزيع شاسيهات الجيلاتين الملون.

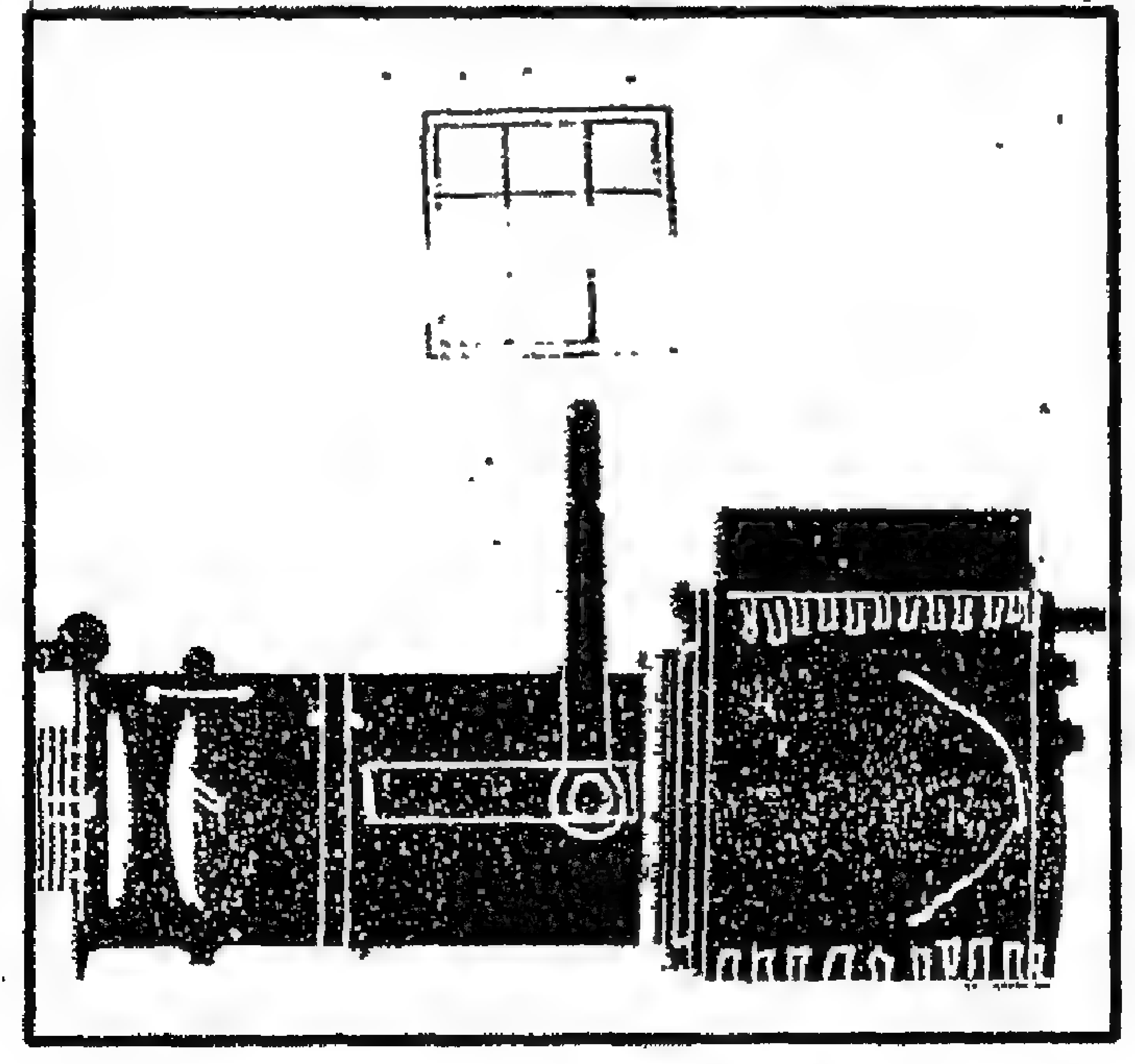


كشاف نموذج ۲۳

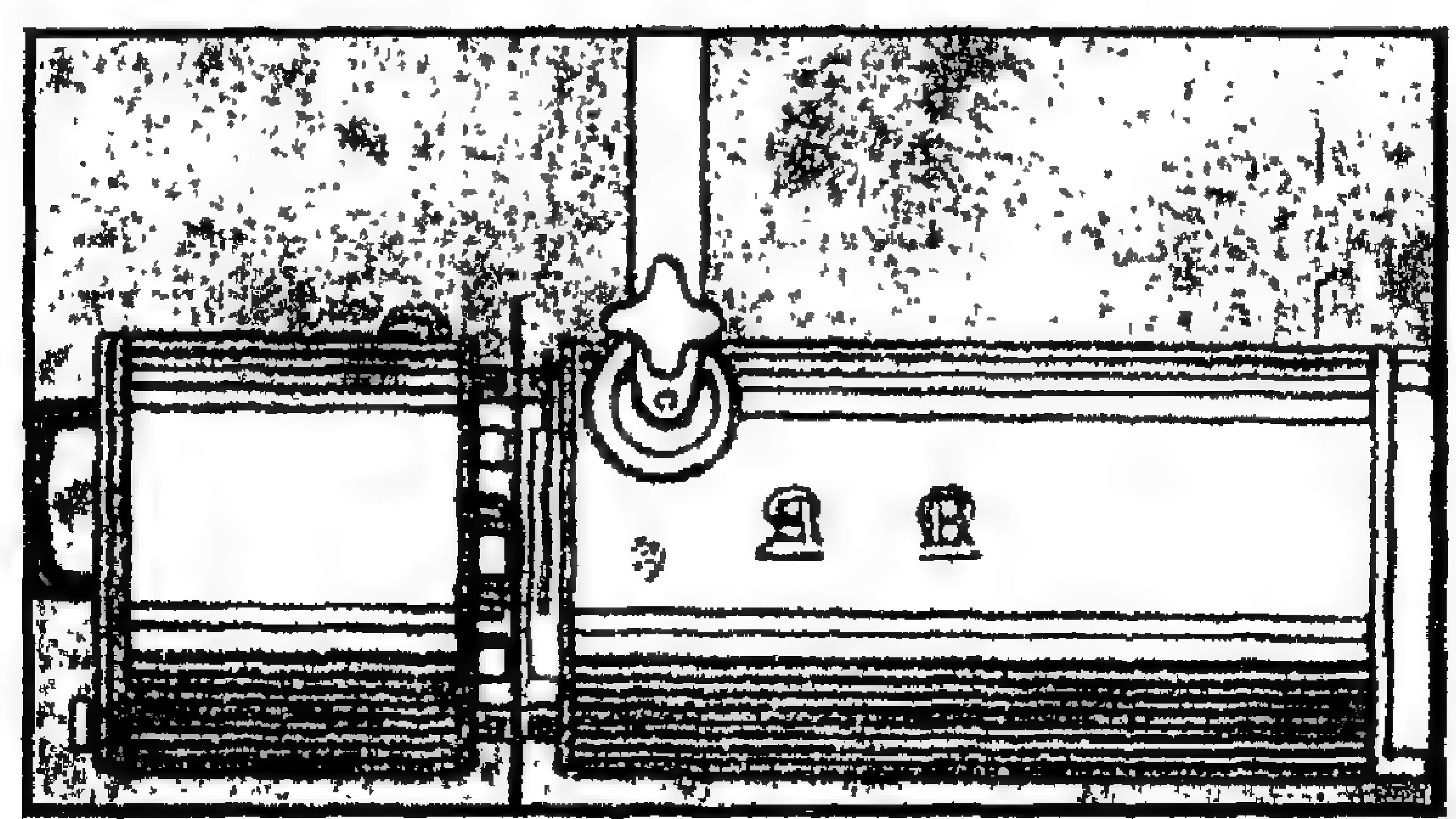


كشاف نموذج (٢٣ ن)



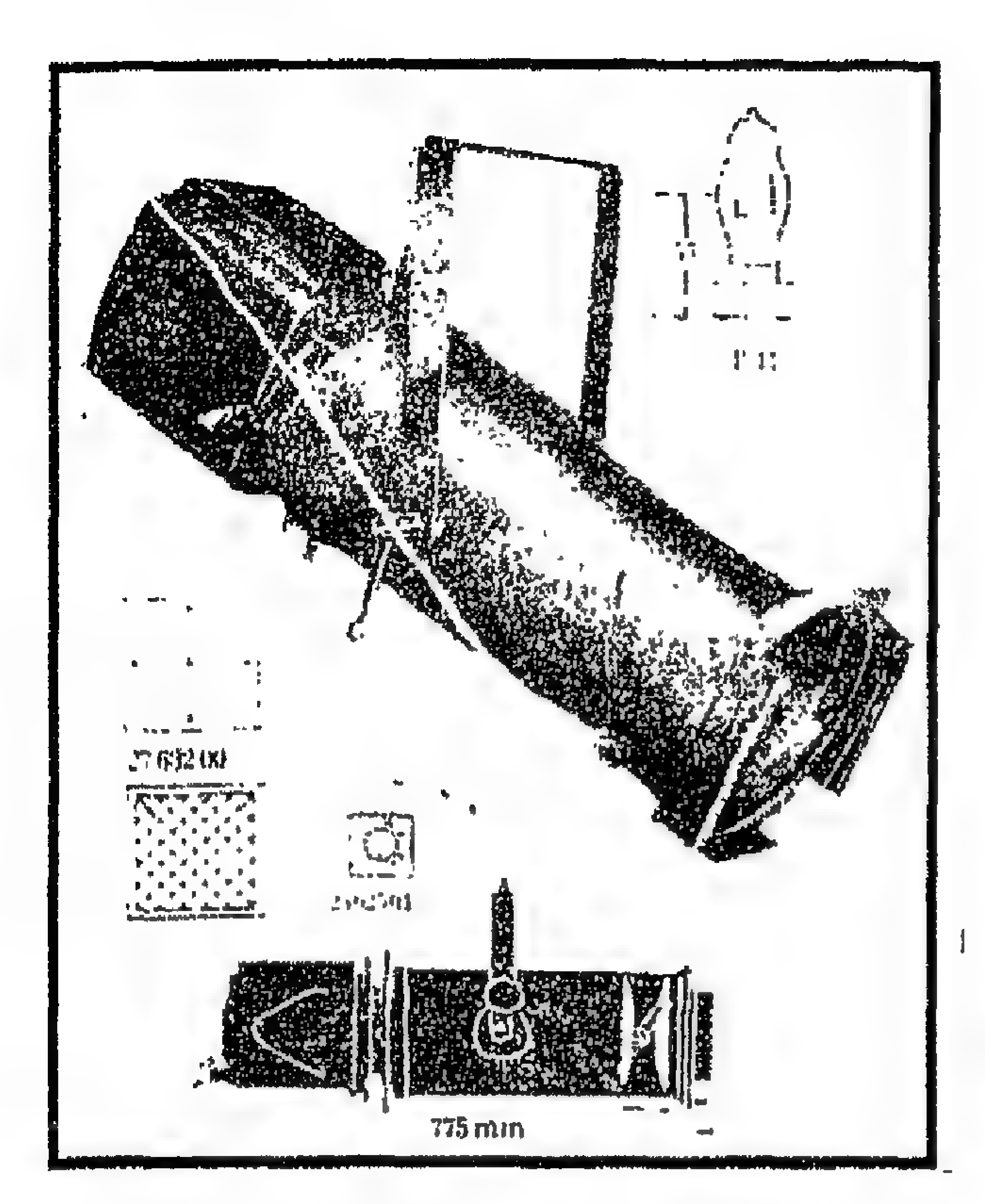


كشاف تتبع نموذج ٧٦٥ وملحقاته

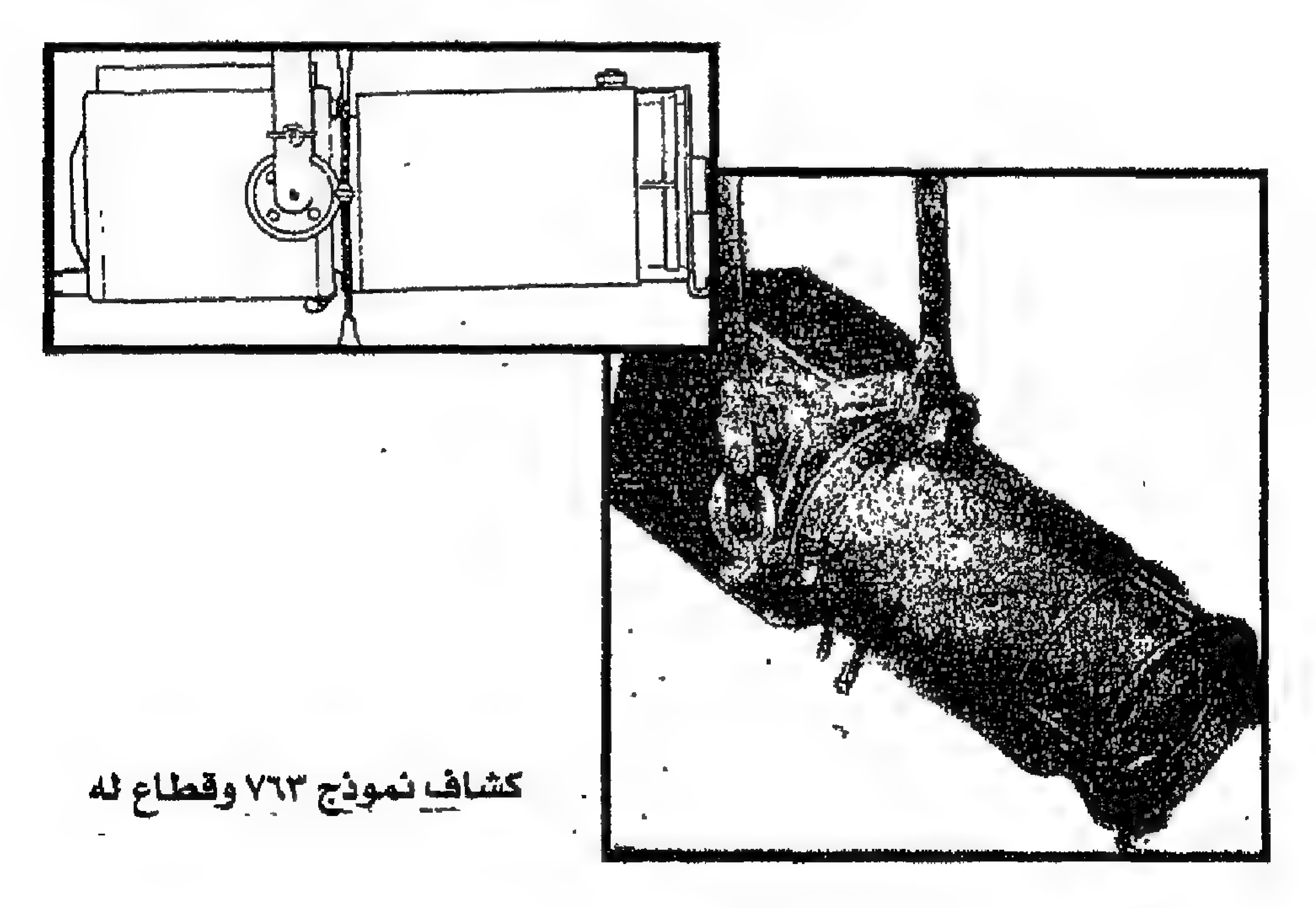


كشاف نموذج المارمونى رقم ٢٢/ ٤٠

كمثال المجموعة الهارمونى

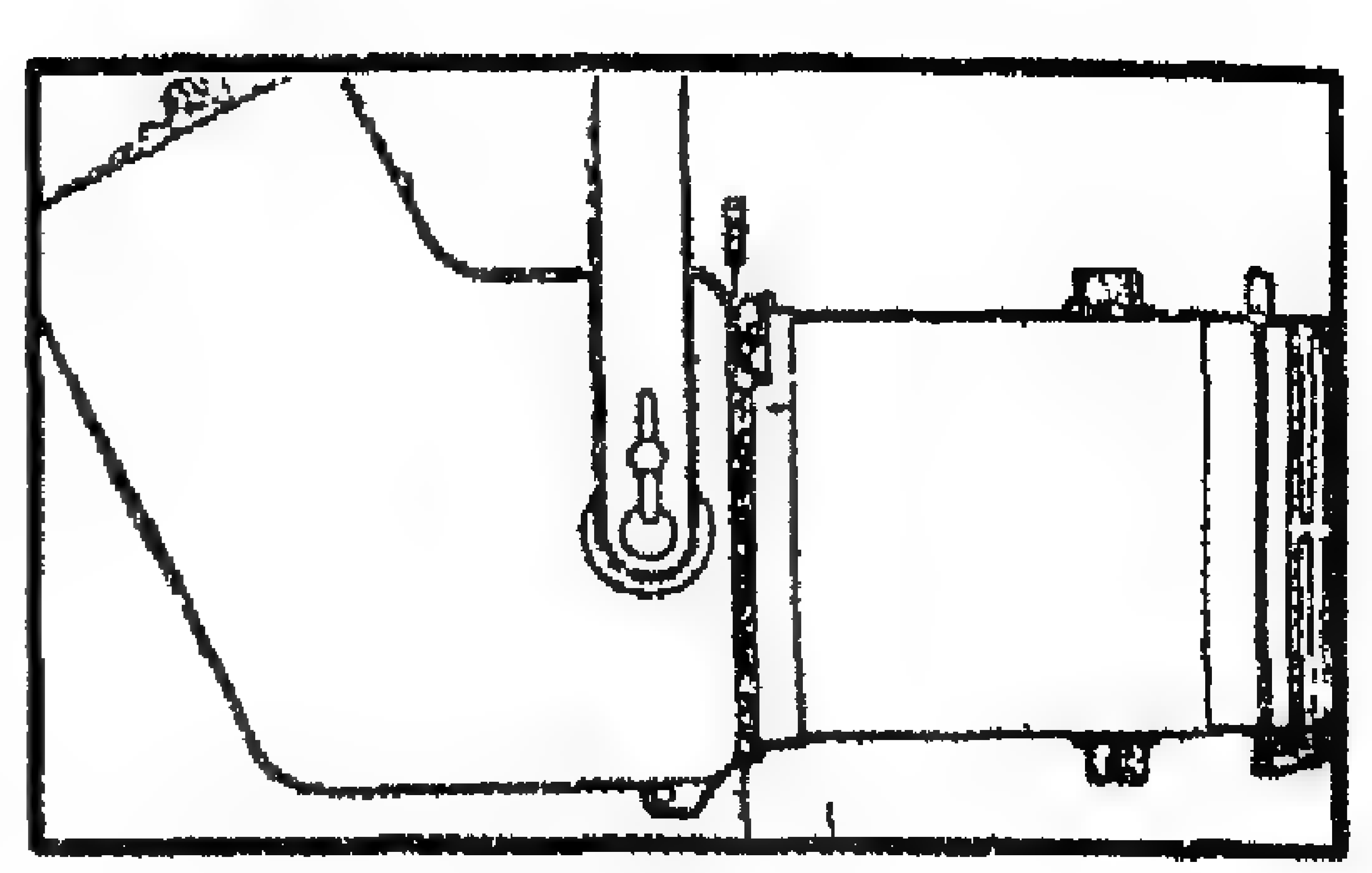


كشاف نموذج ٧٧٤ وملحقاته

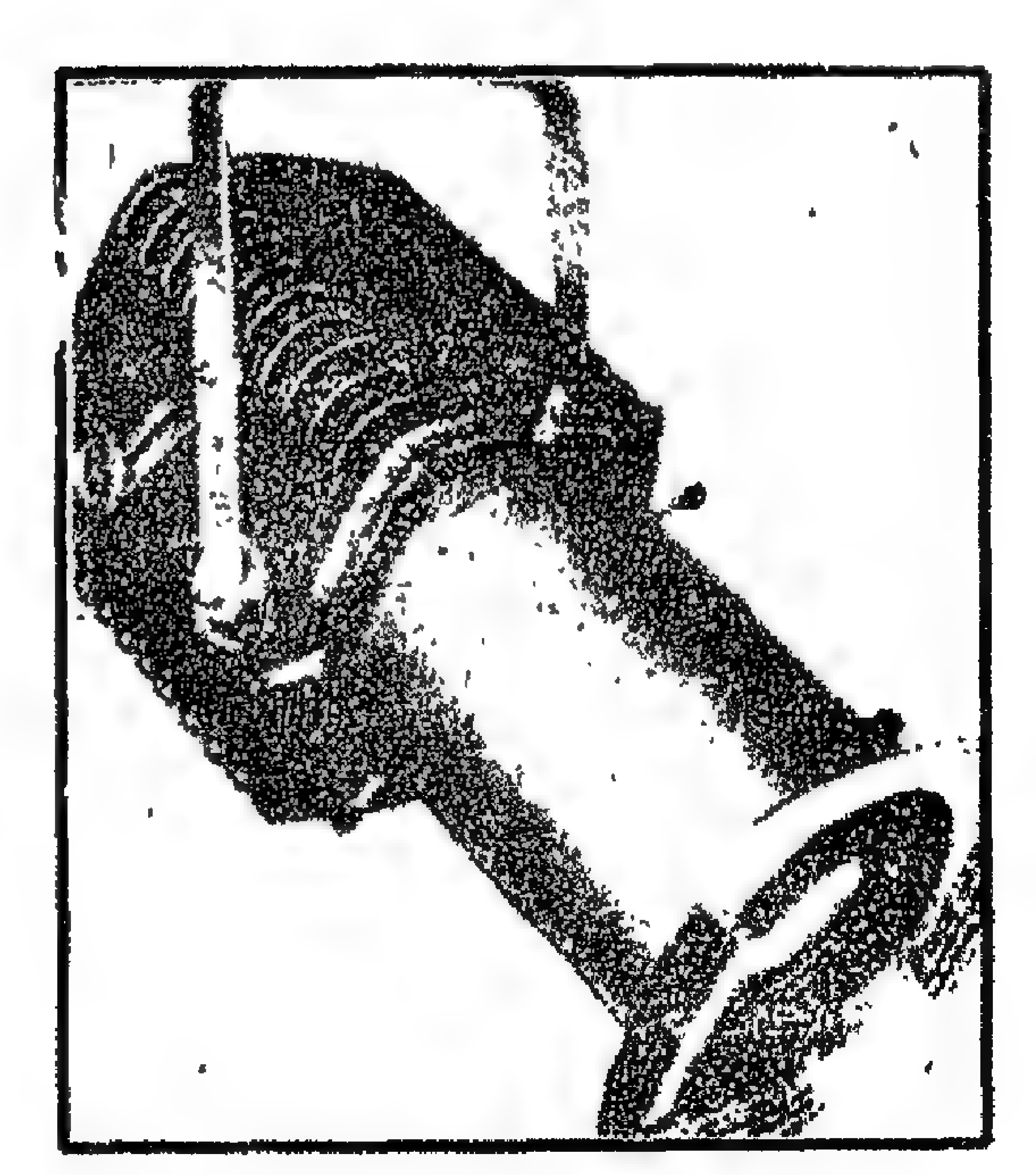


كشاف نموذج ٧٦٣ وقطاع له



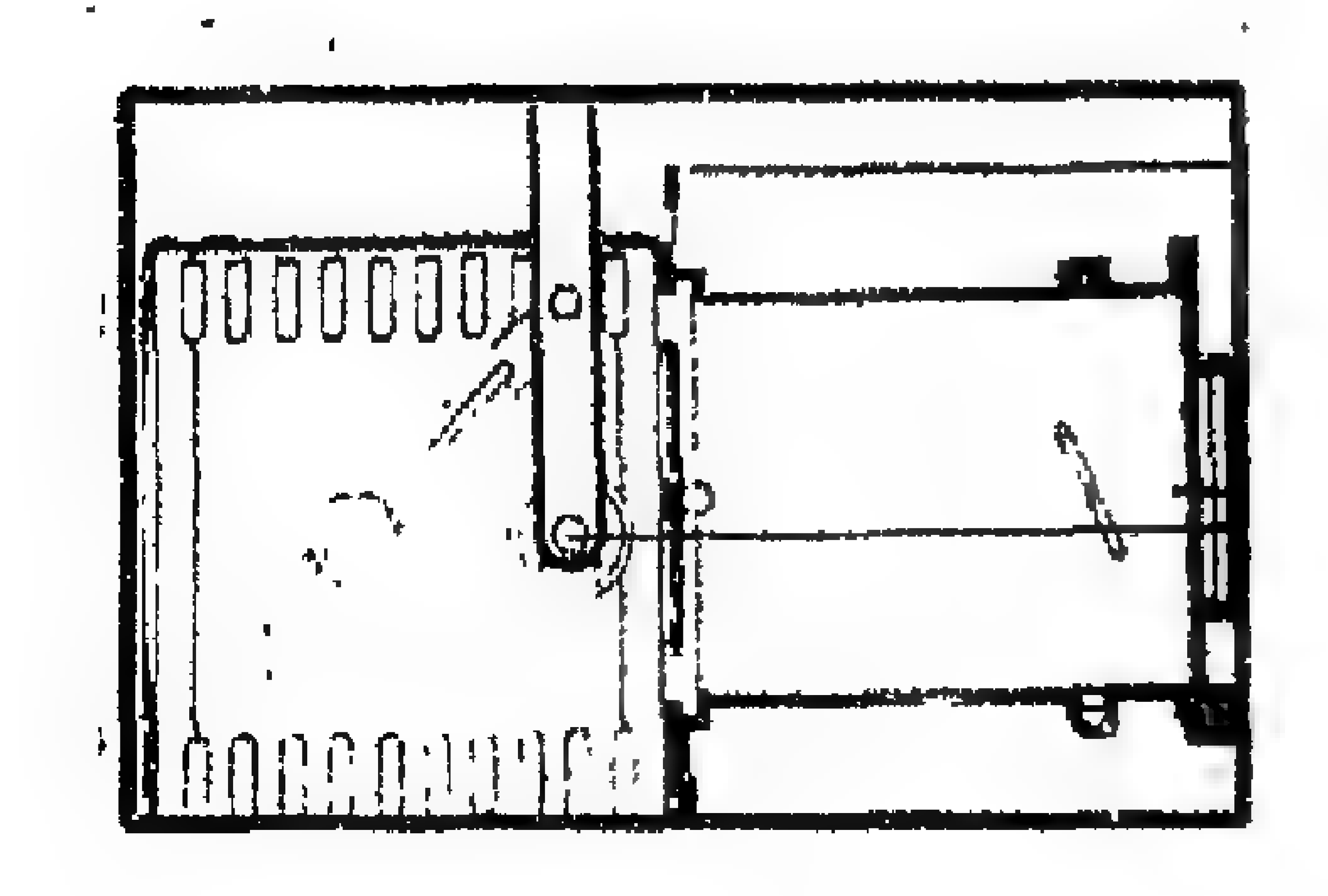


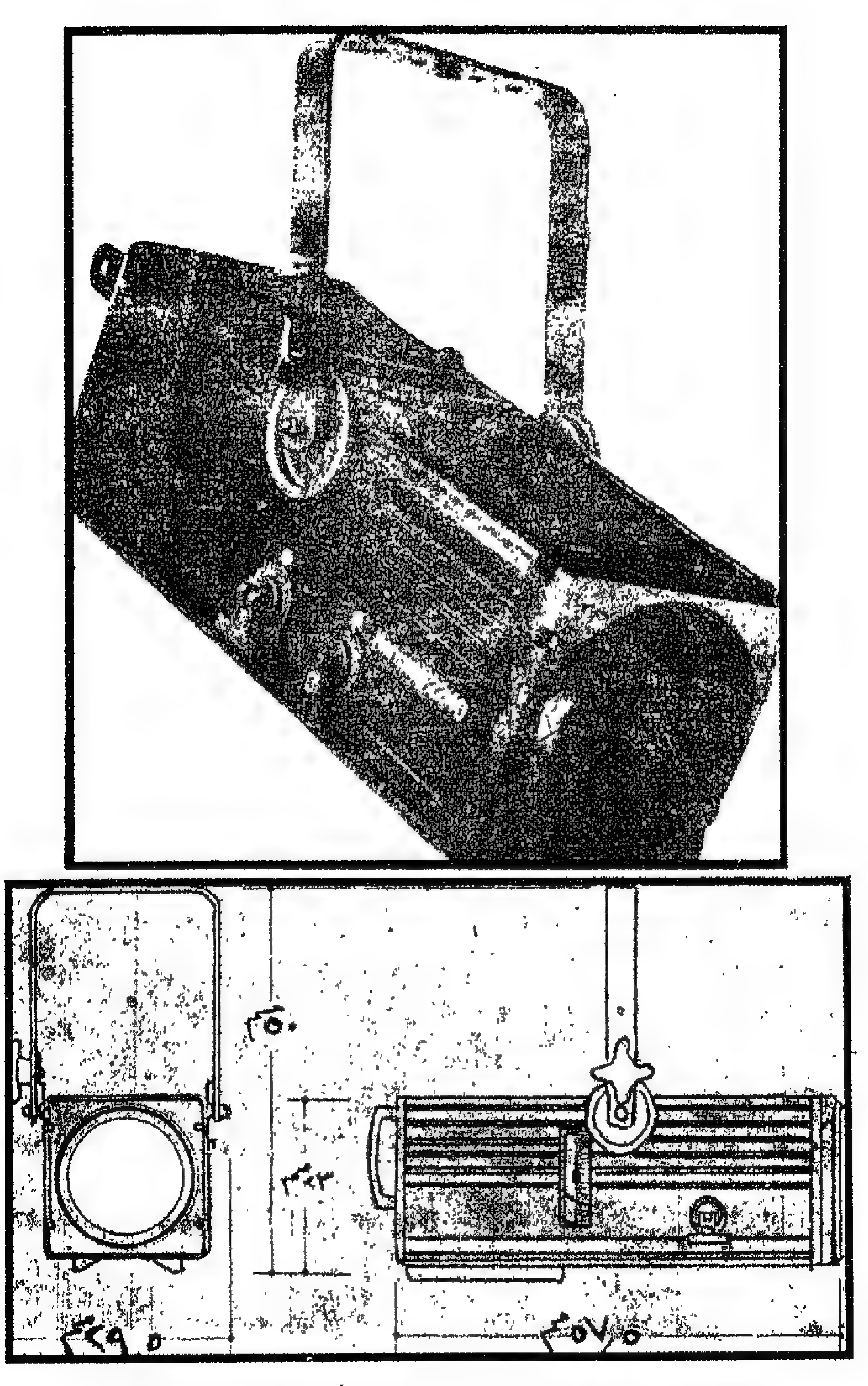
كشاف نموذج ٢٦٣/ ٦٤ وقطاع له



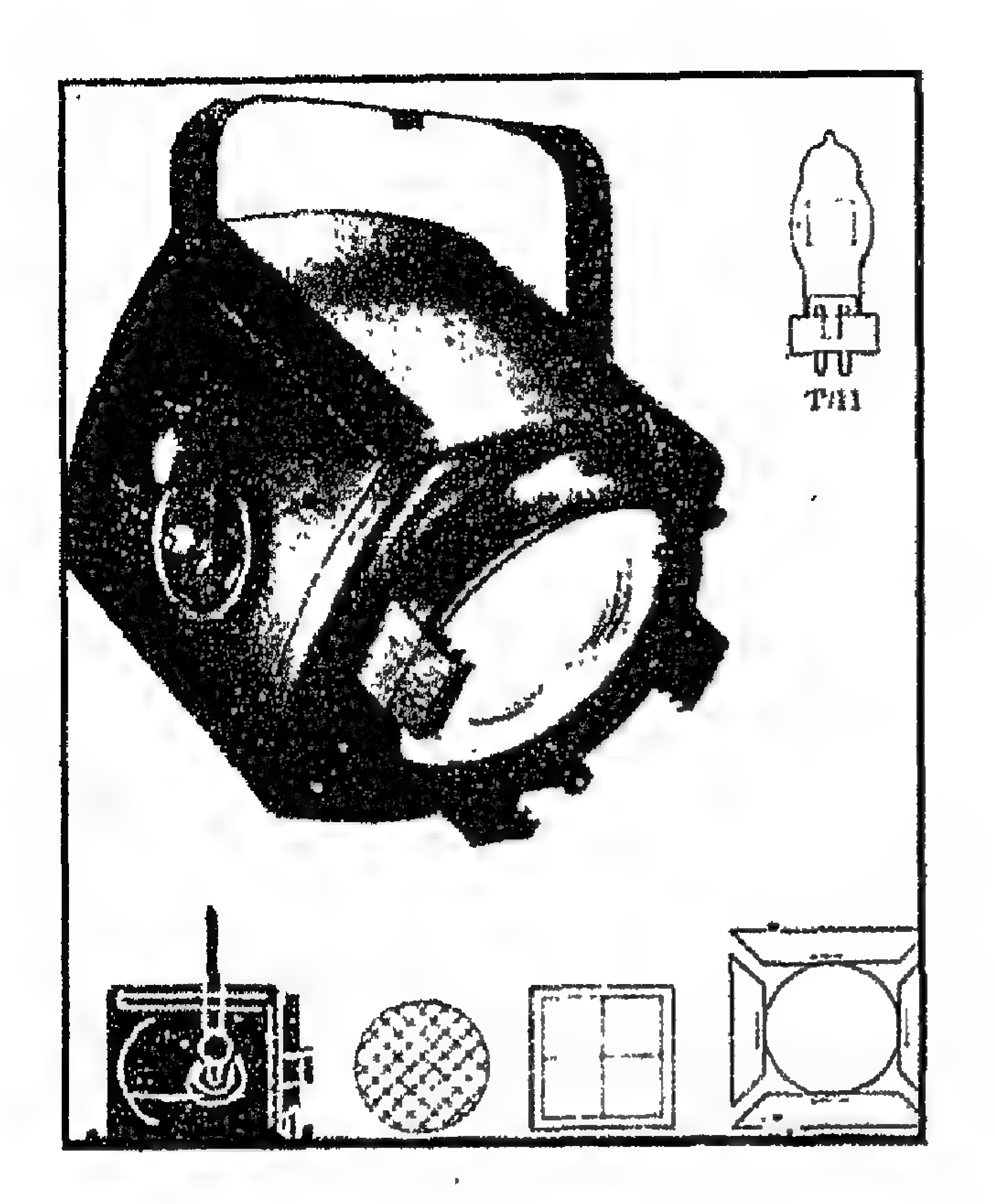


كشاف نموذج ٢٥٣ وقطاع له



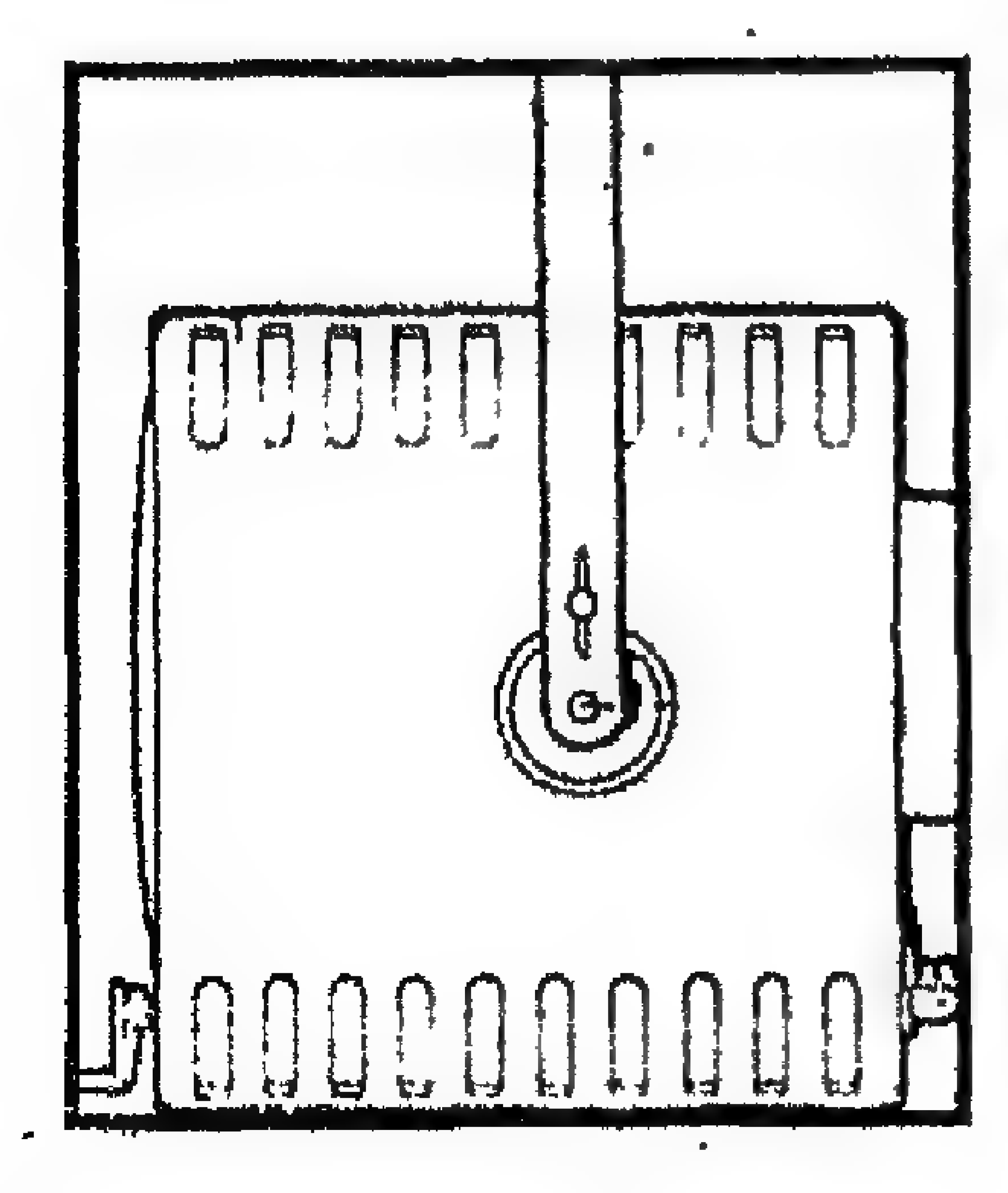


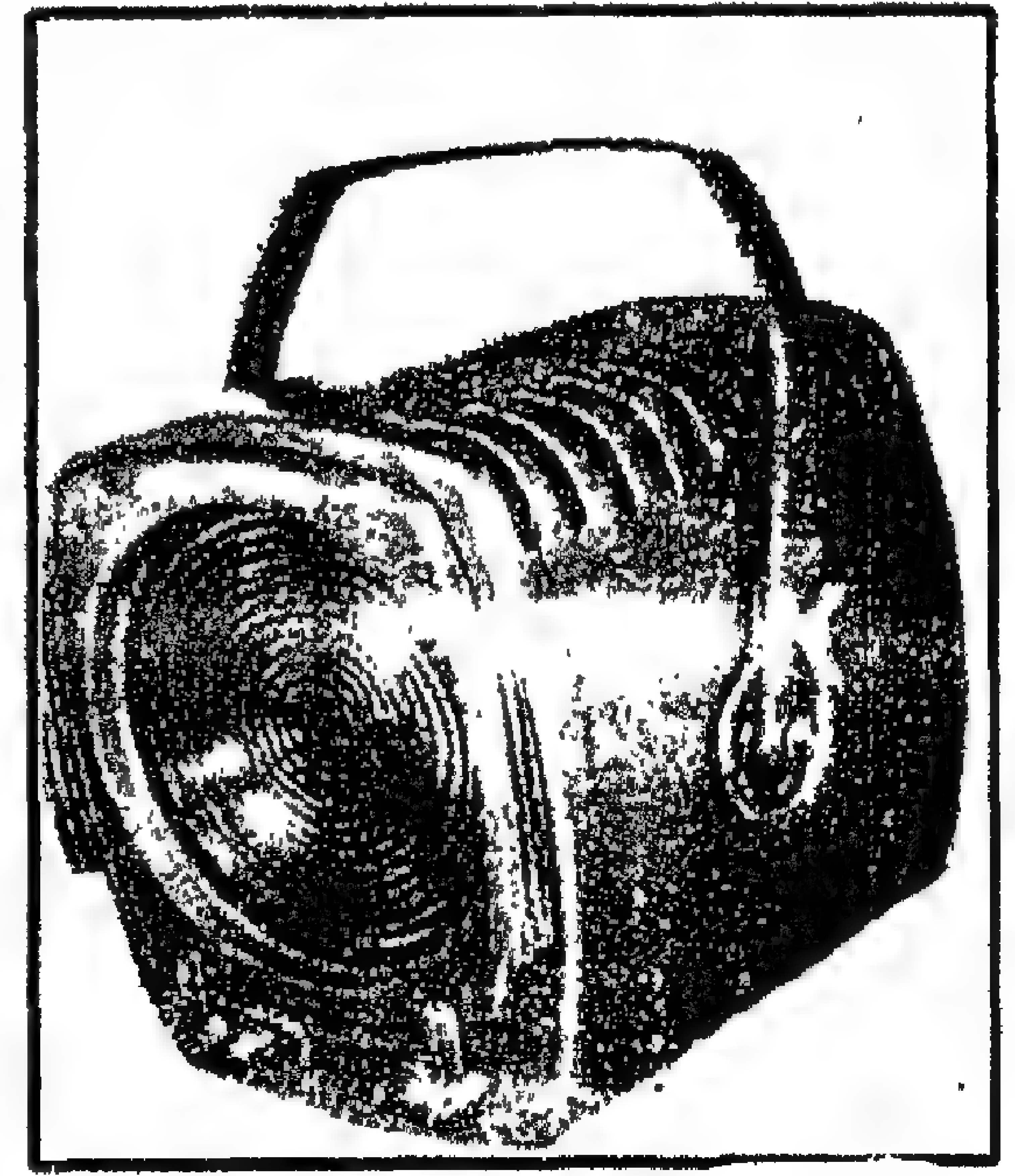
كشاف نموذج الهارمونى رقم ٢٢/ ٤٠ كمثال المجموعة الهارمونى

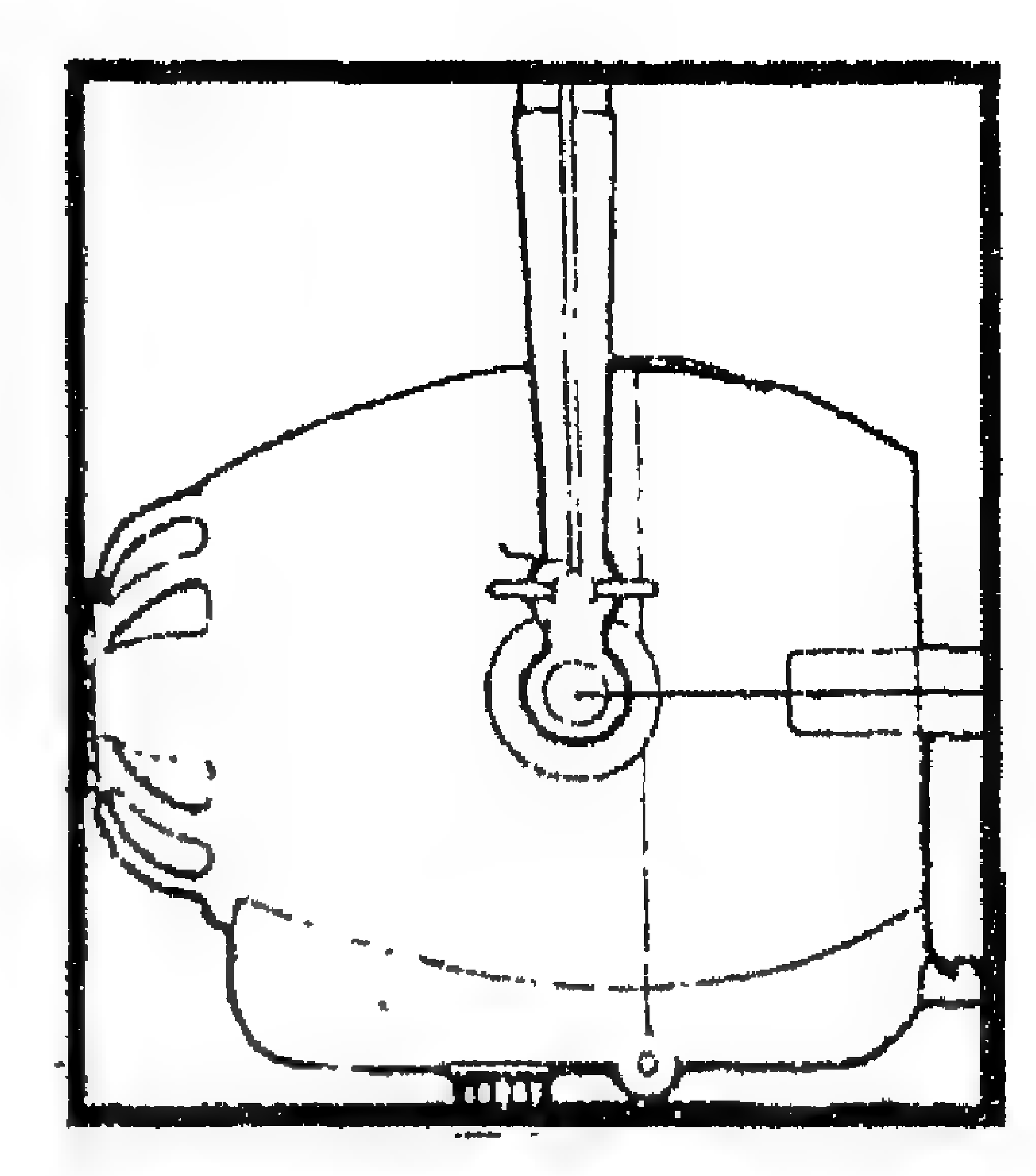


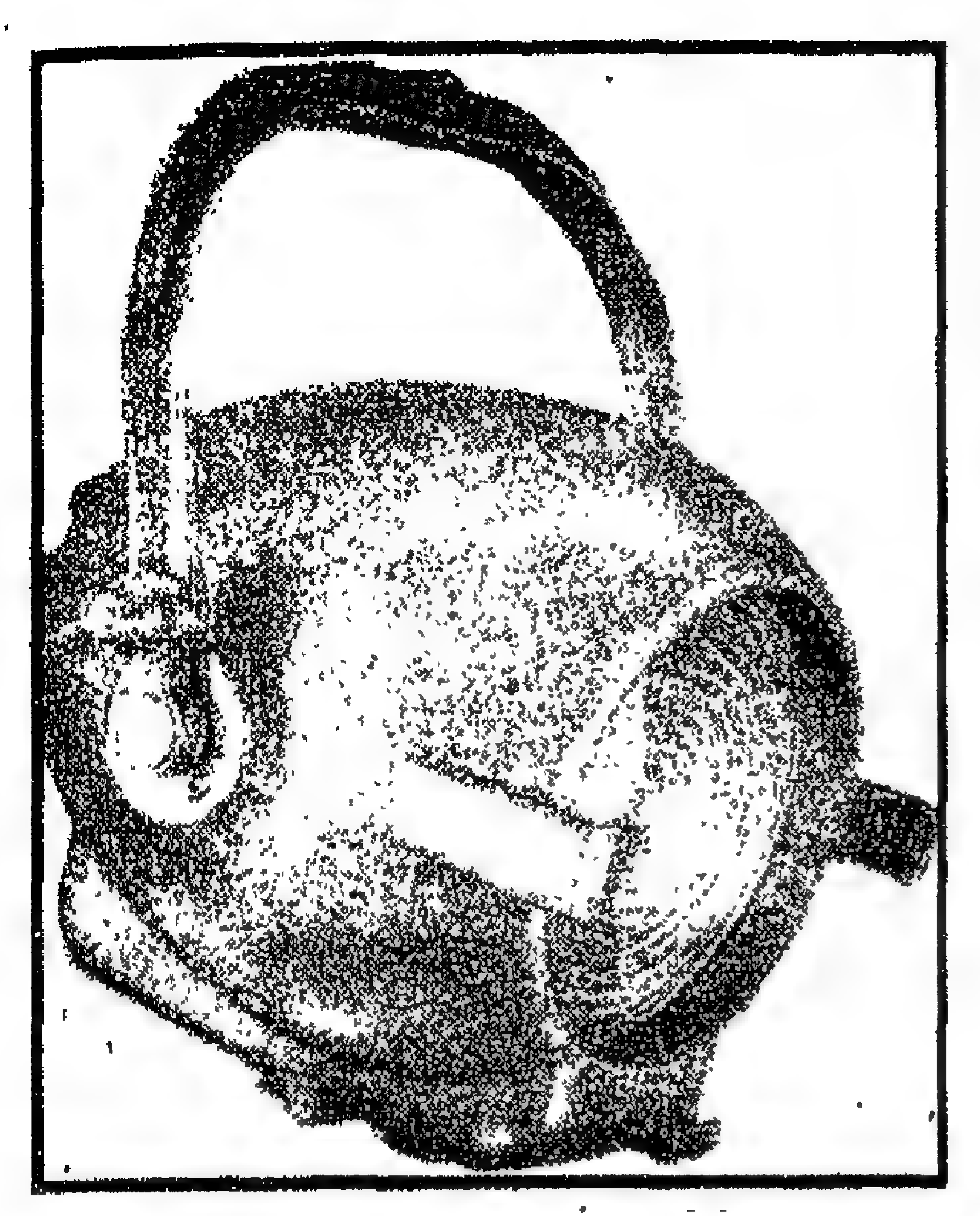
نموذج ٧٤٣ وملحقاته

كشاف نموذج ٢٤٣ وقطاع له

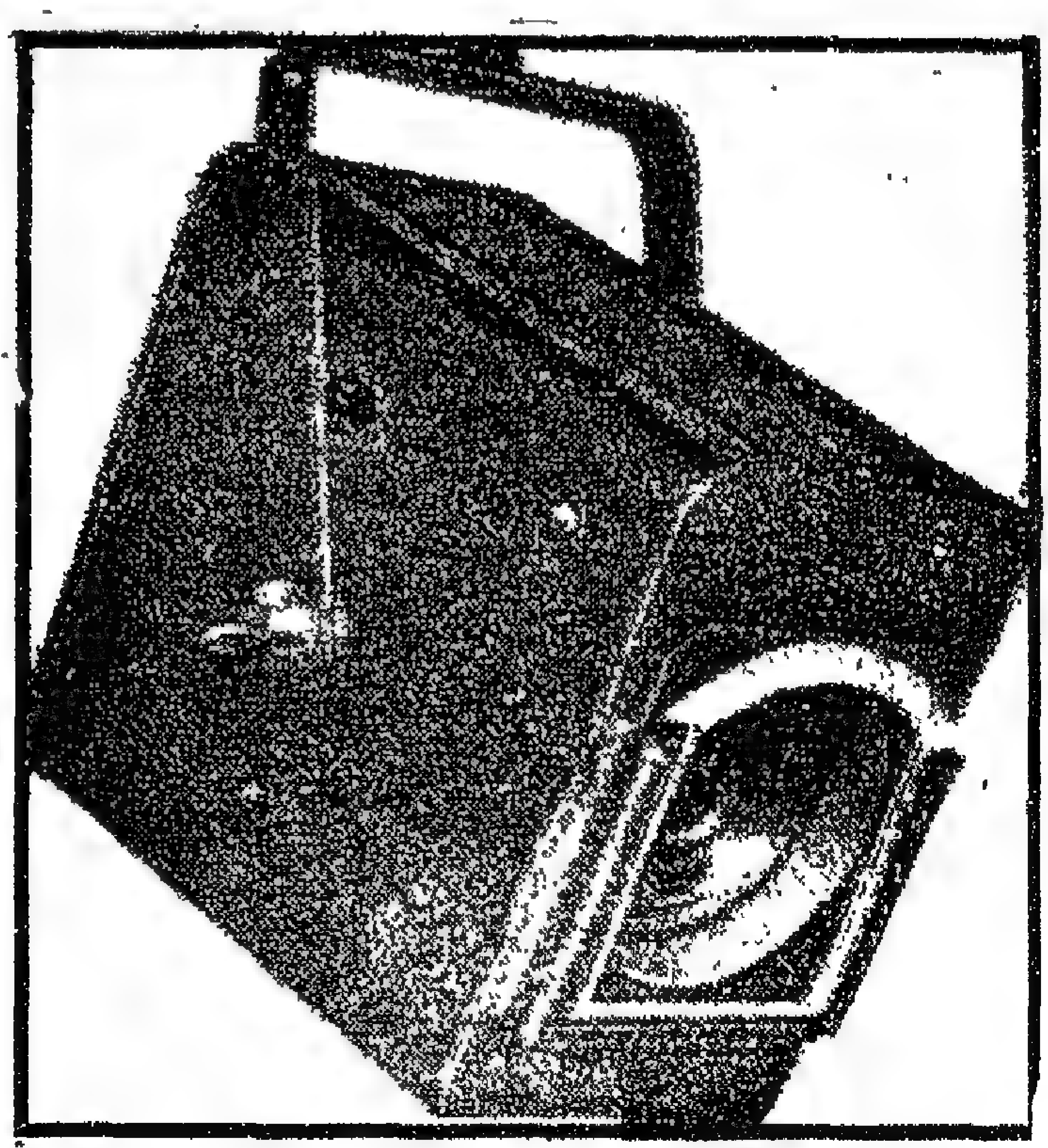






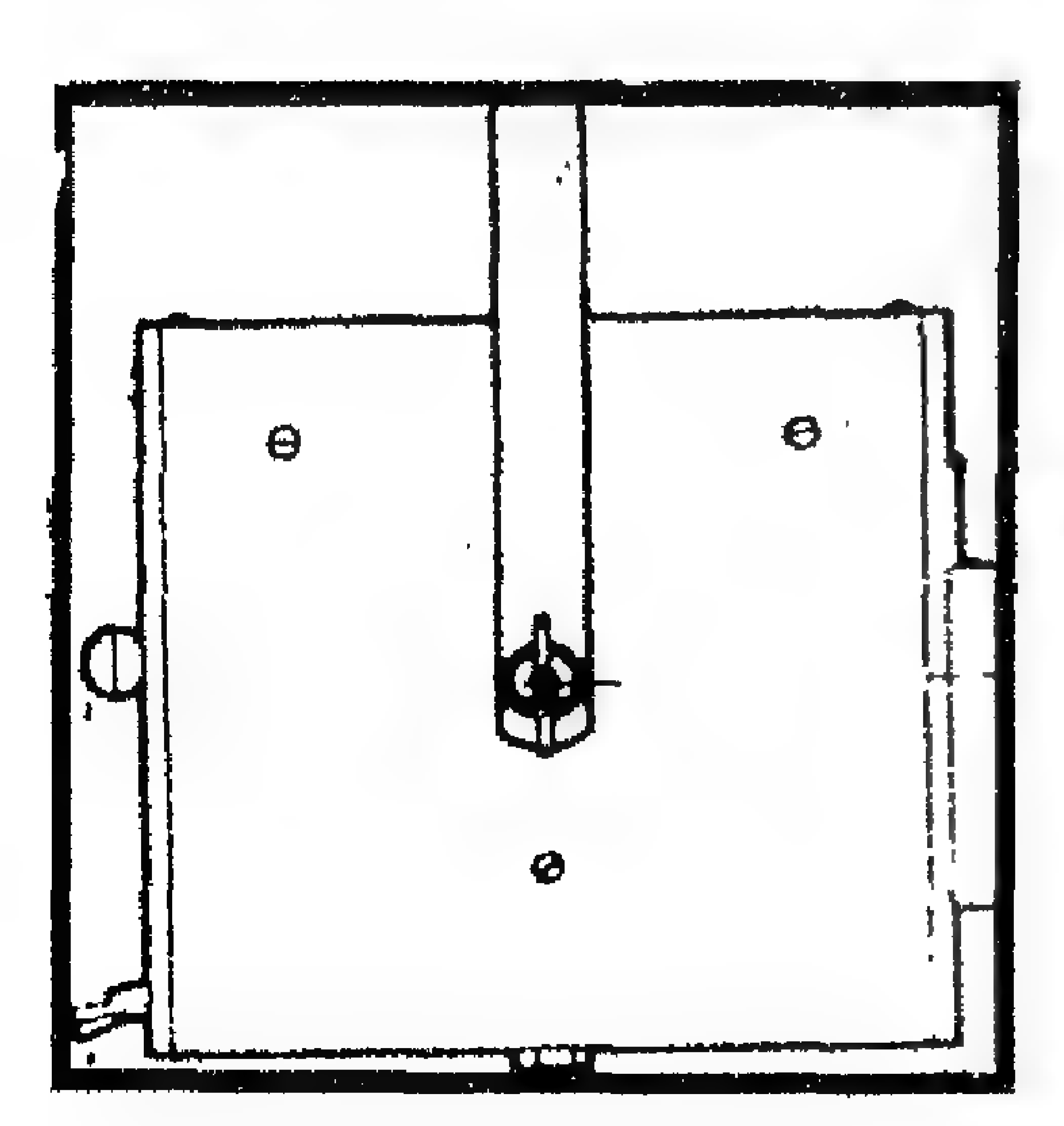


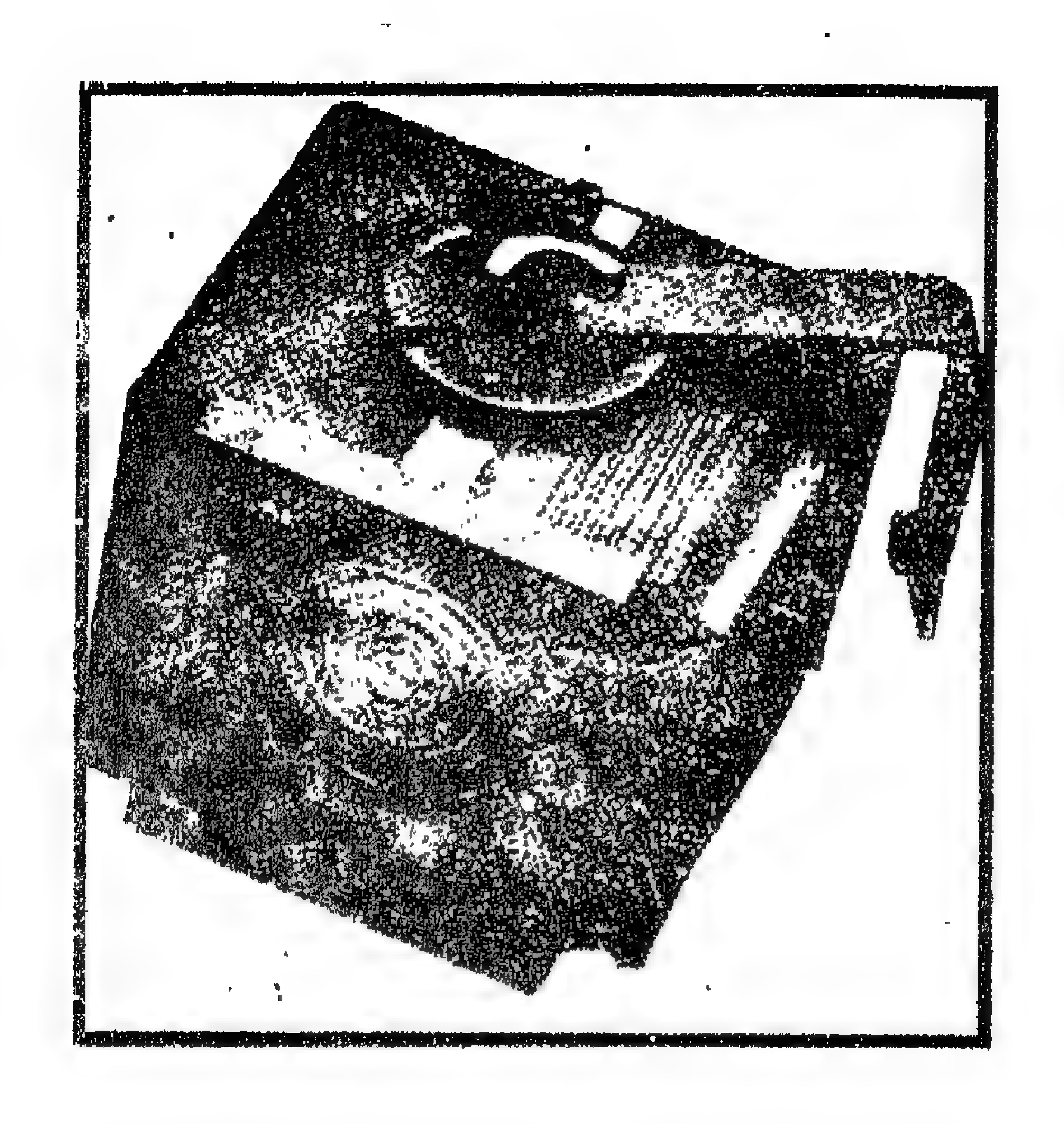
كشاف نموذج ١٢٣ وقطاع له

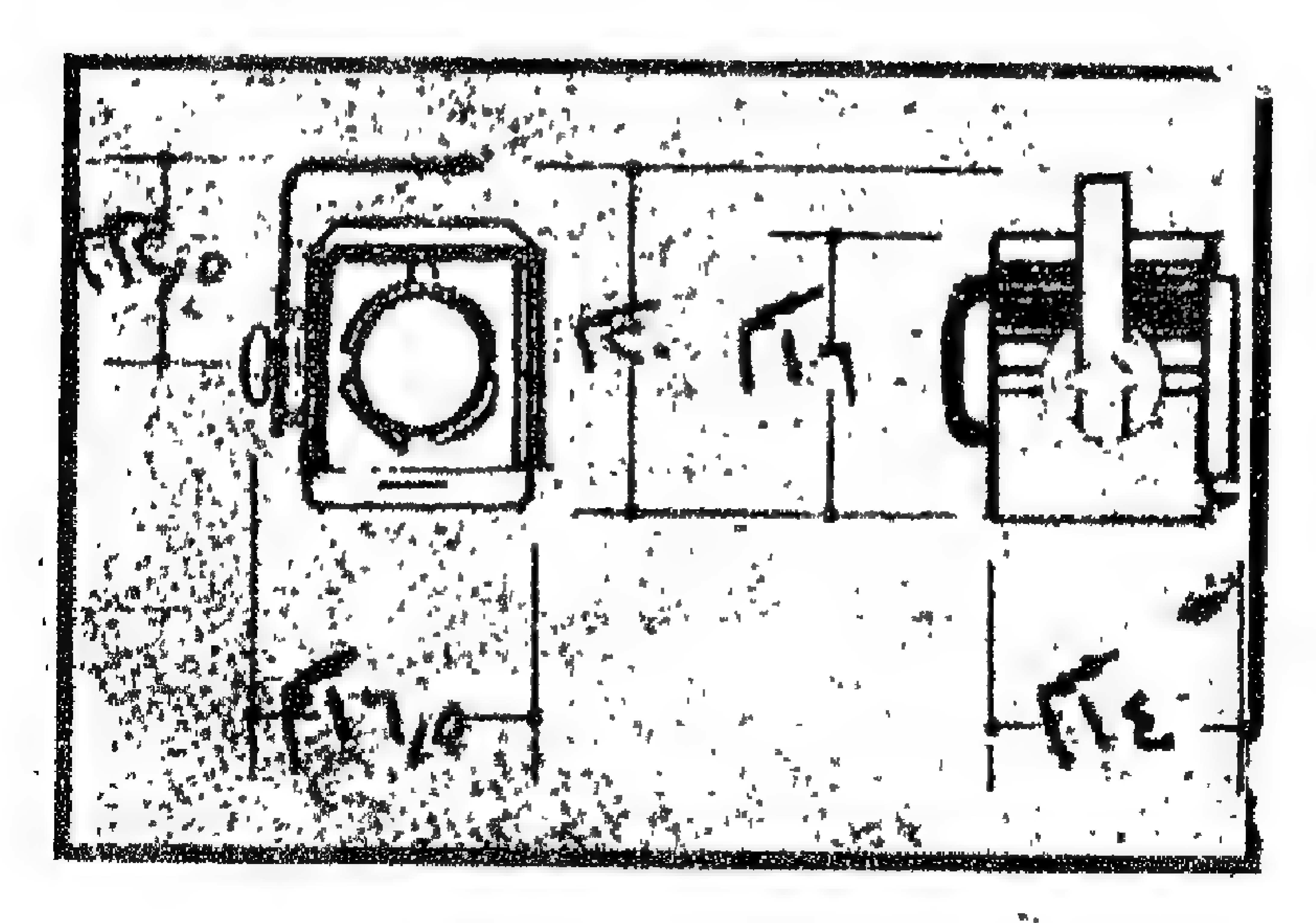




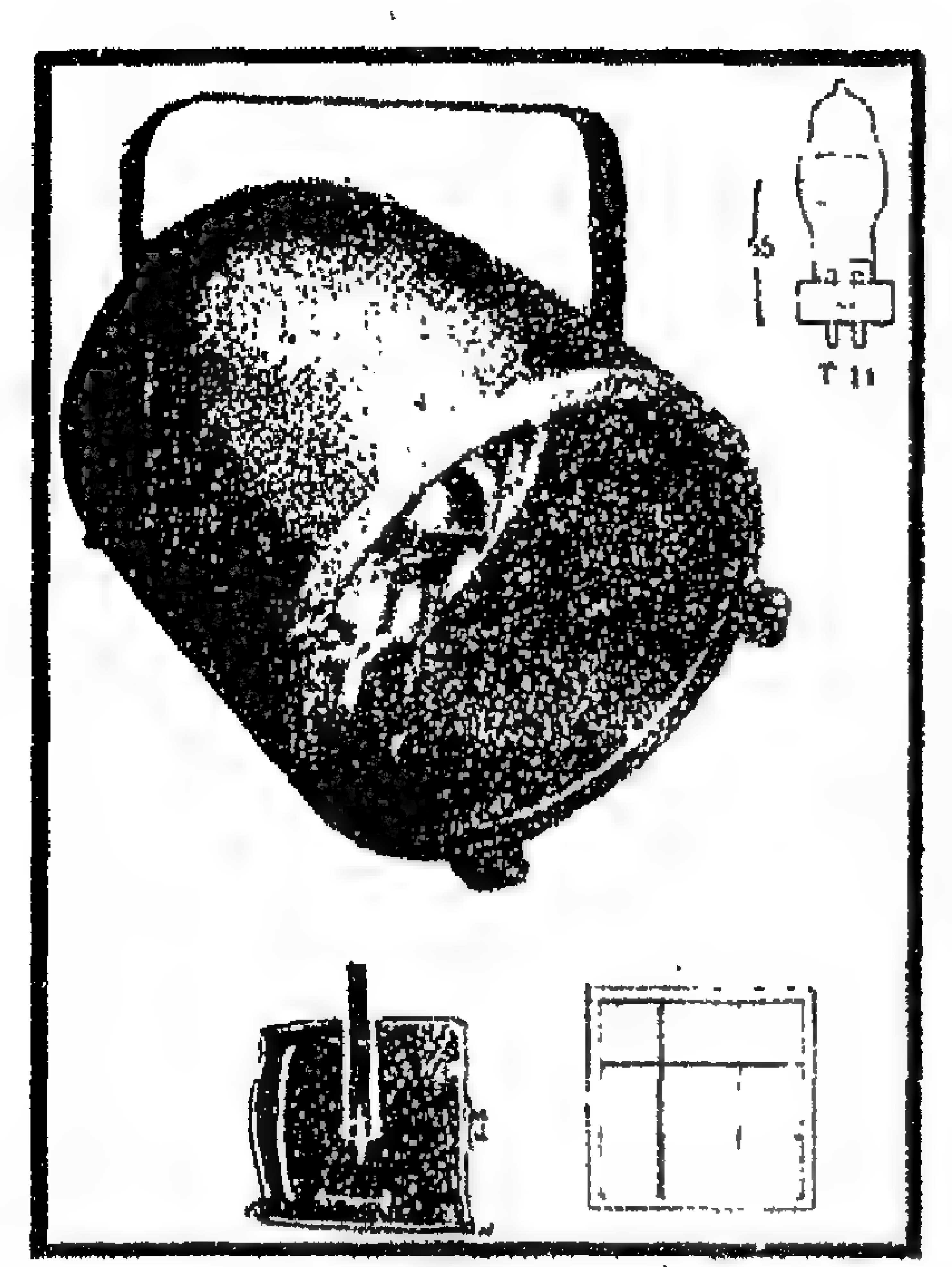
كشاف نموذج ٤٥ وقطاع له



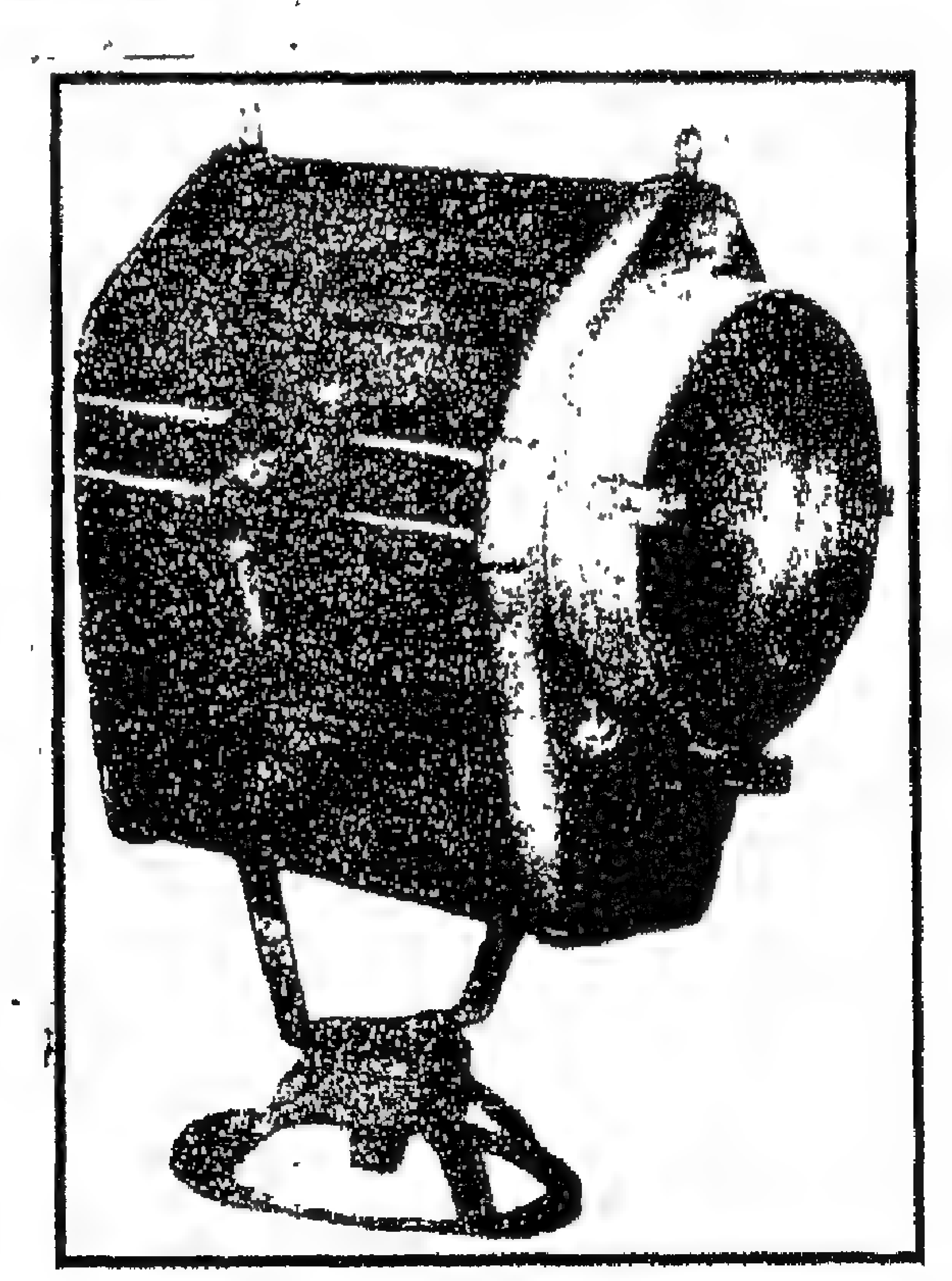




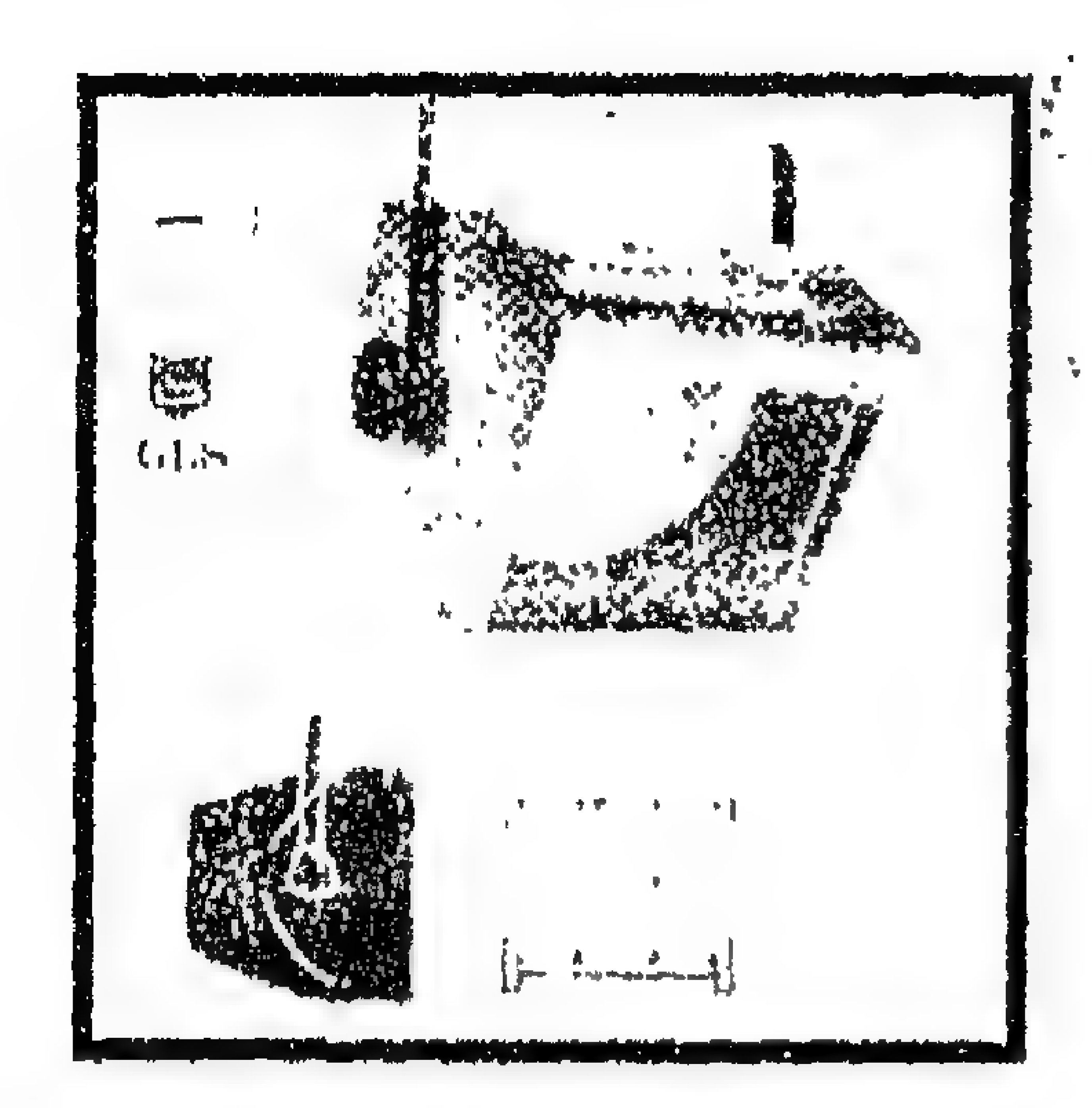
يمثل كشاف الميتم وقطاع له

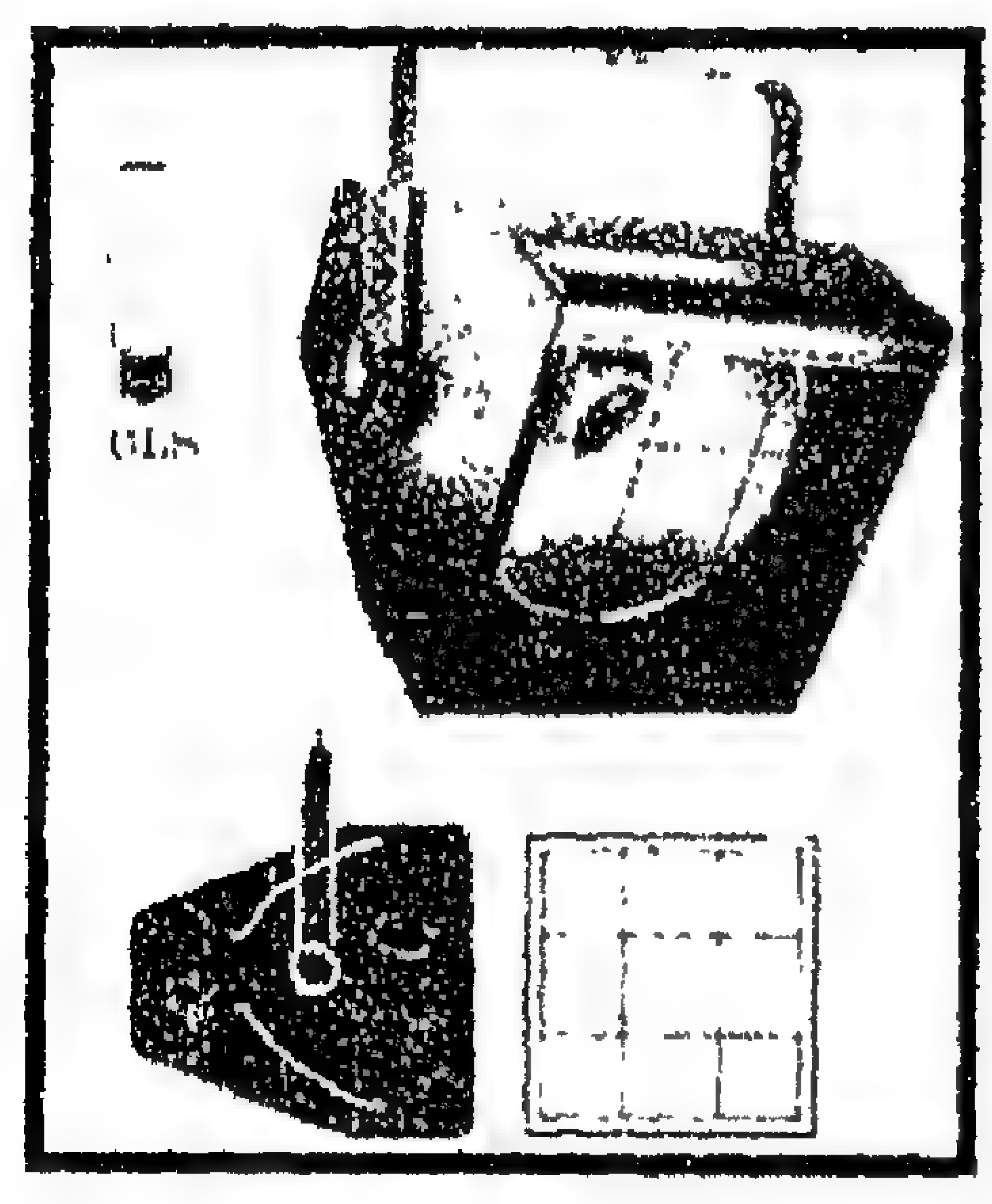


كشاف نموذج ٧٥٠ وملحقاته

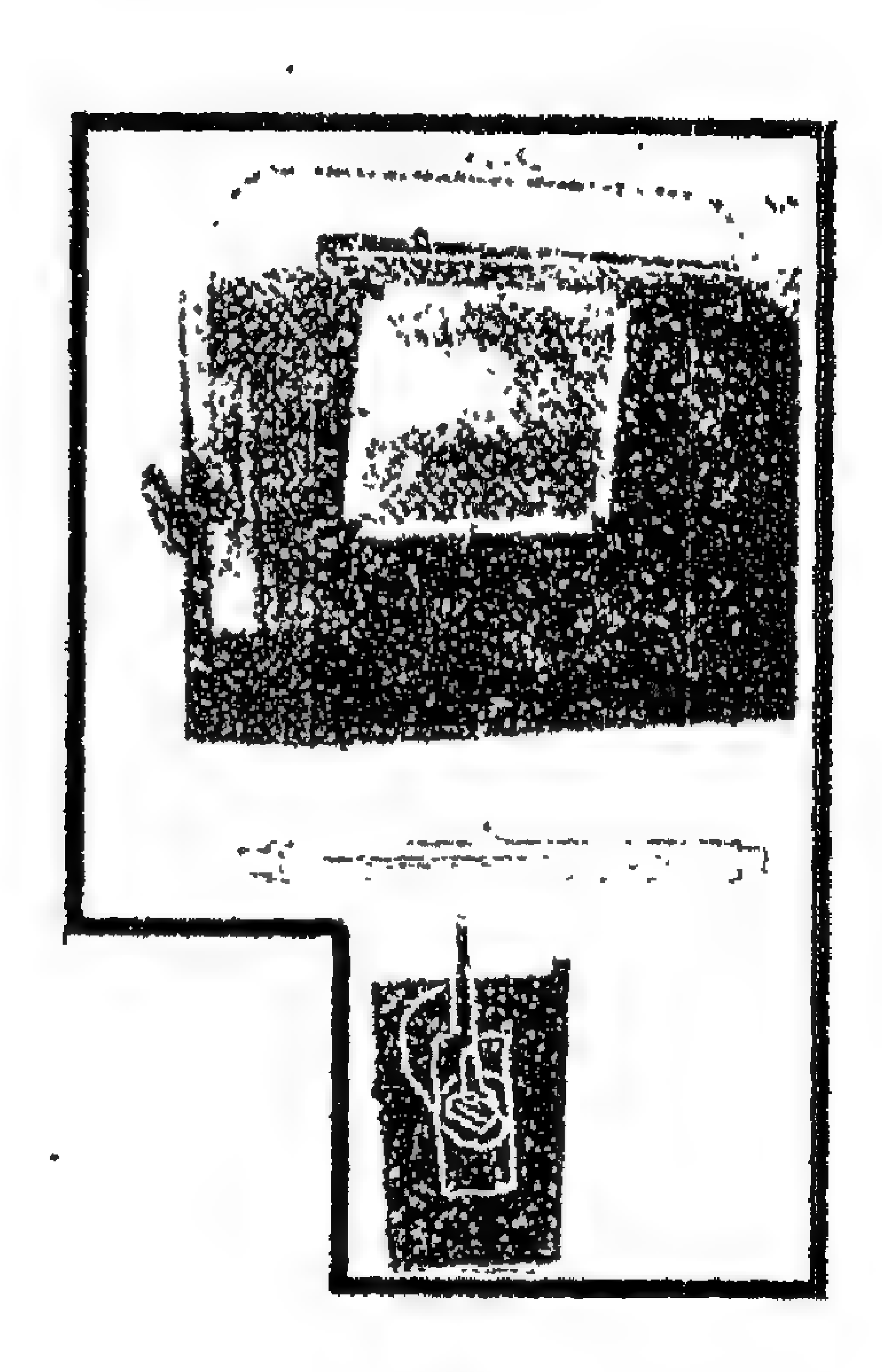


كشاف المائى

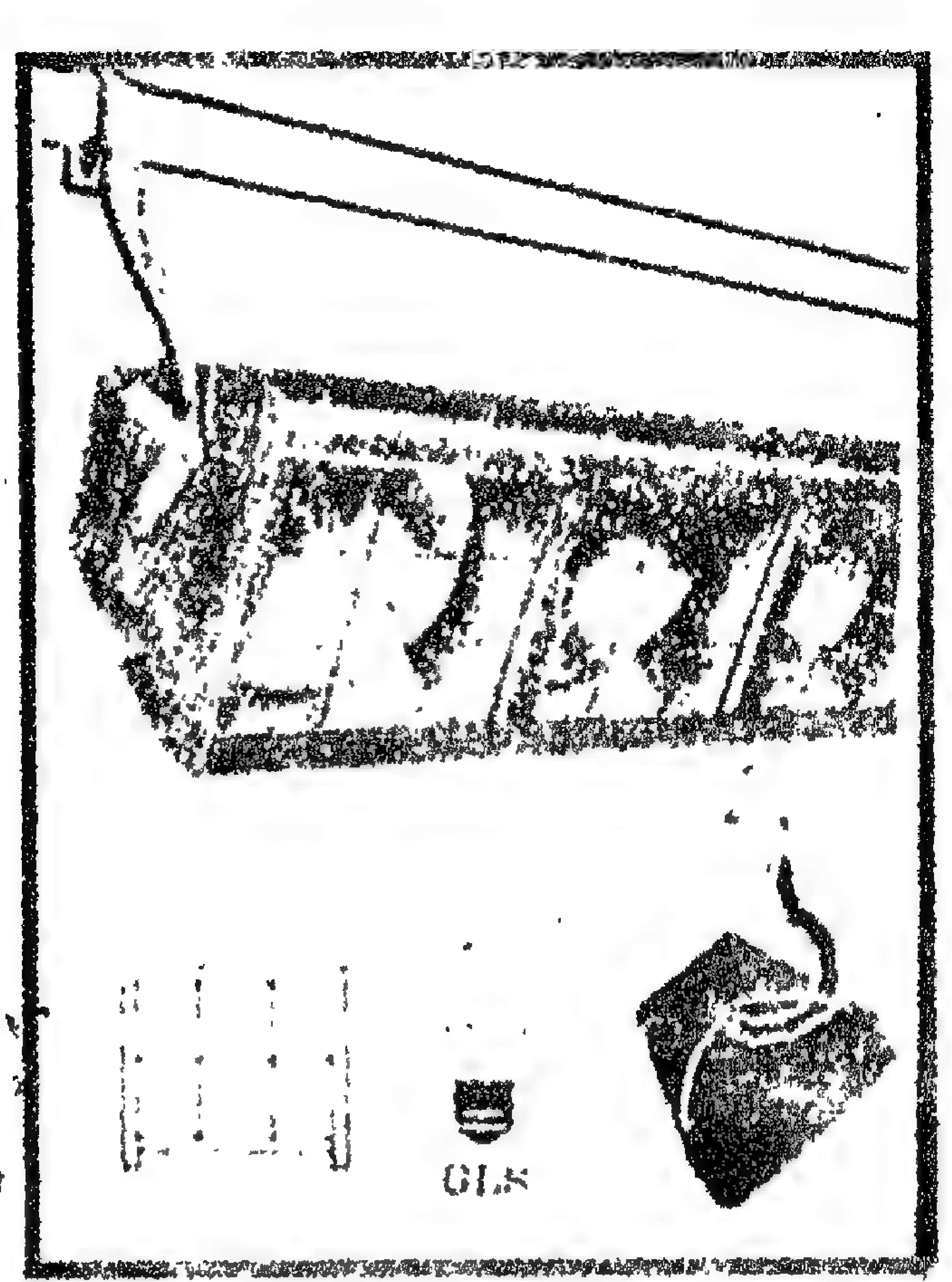




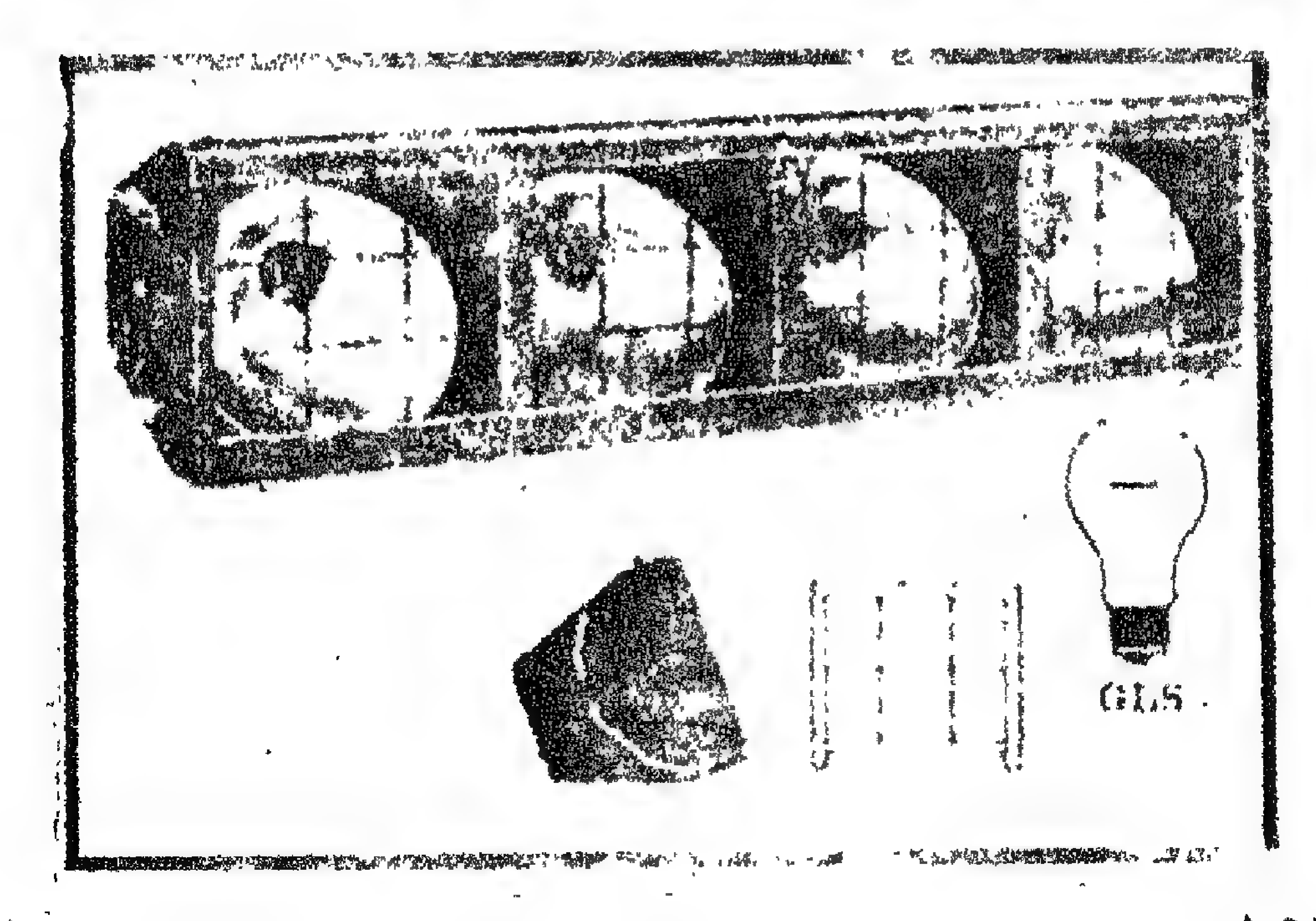
نوعين من الشموس الغامرة



كشاف كوارتز هالوجين نموذج IRis



للأضواء الأرضية والعلوية



وهذا النظام كان معمولاً به فى مسارح الأزبكية (القومى الآن) ودار الأوبرا، وكذلك مسارح: سيد درويش بالإسكندرية، ومعظم المسارح الإقليمية التى أقيمت قبل خمسين عاماً.

ولقد تخلصت بعض هذه المسارح من هذه الوسيلة؛ حيث أمكن التغلب عليها أو استبدالها بالغمر الهادى بالأجهزة الأخرى بواسطة مخفضات الضوء (الرزستانس).

وأصبحت البرجكتورات (Spot Lights) والمزودة بعدسات تعمل على ضيق الحزمة الضوئية وجعلها واضحة الحدود وشديدة الإضاءة أكثر من المصابيح الانتشارية الأخرى، أصبحت تسمح لا بالسيطرة على توزيع الضوء فى حدود واسعة فقط، وإنما أمكن كذلك استخدامها فى الغمر الضوئى الهادئ.

المؤثرات الضوئية..[1]

ولقد وصلتنا هنا فى مصر من هذه الأجهزة أنواع وعائلات من شركات يابانية، وبشكل خاص جداً الذى يستخدم فى المركز الثقافى (الأوبرا الجديدة) بأرض المعارض بالجزيرة، وهى عبارة عن أجهزة (سحاب) و (مطر) و (سقوط ثلوج) و (تلاحق أمواج) و (دخان) و (حرائق) و(تشكيلات هندسية متداخلة) و(جهاز التذبذب الضوئى) أو الذى اتفقنا على تسميته (الفلاشر)، وكلنا نعرف كم من المجهود الذهنى الذى بُذل فى سبيل الوصول إلى تلك المؤثرات الضوئية، التى خدمت الإخراج المسرحى وبخاصة (المسرح الاستعراضى) خدمة جليلة، وكذلك لا ننسى (الليزر) الذى شاع استخدامه فى المسارح الاستعراضية بشكل واسع.

ويقول «ألكسندر كين»[2] متناولاً الإضاءة فى عرض مجمل سريع عن أهم المصطلحات:

---

(١) آلات المؤثرات الضوئية.

(٢) راجع أسس الإخراج المسرحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ص٤٧٩.

بلانتا (توزيع الإضاءة):

وهذه العملية عبارة عن توزيع مختلف للمعدات والأجهزة الخاصة بعرض مسرحى معين طبقًا للرسومات والمواصفات الموضوعة سلفًا.

منطقة الضوء:

وهى بصفة عامة تلك الدائرة من الضوء على خشبة المسرح التى سوف تغطى بدائرة ضوئية كبيرة واحدة، وفيما يتعلق بالمنظر الداخلى المتخيل الذى سيحتاج إلى ست مناطق ضوئية تقريبًا، ثلاثة منها عند مقدمة خشبة المسرح وثلاثة فى مؤخرتها، وهذا المناطق تُرقم عادة كالآتى:-

١ ـ فى المقدمة يسارًا.

٢ ـ المقدمة من الوسط.

٣ ـ فى المقدمة يمينًا.

٤ ـ فى المؤخرة يسارًا.

٥ ـ فى المؤخرة من الوسط.

٦ ـ فى المؤخرة يمينًا، وفى المناطق الكبيرة الكاملة وعلى الأخص فى المناظر الخارجية يجب أن يكون هناك تسع مناطق ضوء، ويخصص لكل منها دائرة ضوئية تغطيها سواء كانت أجهزة (برجكتورات) أو (شمسات غامرة).

ويكمل «ألكسندر كين»:

سبوتات (مصباح الضوء المركز):

وهو اصطلاح عام يطلق على كل إضاءة منفردة، وهى التى توجه شعاعًا من الضوء إلى نقطة أو مساحة محددة، وتحتوى على مصابيح عالية القوة ـ تتراوح قوتها من ٥٠٠ إلى ١٠٠٠ و١٥٠٠وات فى أغلفة معدنية يمكن إمالتها لأية زاوية.

● بيبى (كشاف صغير مركز):

وهى بقعة ضوئية صغيرة تحتوى على لمبة قوتها ٢٤٠ وات ولها نفس المعدات الأخرى التى بالدائرة الضوئية.

● الطواقى:

الوعاء المعدنى الكبير الخاص بأداة الإضاءة والذى يأوى اللمبة أو (يحميها).

● العدسة:

زجاج بصرى يستخدم لتجميع أو تثبيت الضوء عن طريق أشعة الانكسار التى تمر من خلاله، وهى عنصر رئيسى من عناصر مساقط الضوء.

● الجيلاتين:

وهو الوسيط اللونى لجهاز الإضاءة مثل فيض من الضوء والدوائر الضوئية، وهى عبارة عن ألواح رقيقة من مادة جيلاتينية ملونة بصبغة الأنيلين.

● **شتر (حابس الضوء)[1]:**

حواجب الضوء عبارة عن ألواح، أيدى معدنية، زجاج معتم، حدقات، أو أية وسيلة أخرى من وسائل حجب الإضاءة من الخارج، أو أمام العدسة، ومناطق خشبة المسرح التى تغطى بمسقط ضوئى تكون عبارة عن هذه الحواجب (Shutters) يمكن تضيق المساحة الضوئية من الانتشار الكامل حتى تشمل مساحة فى حجم الوجه.

وباستعراضنا لمعلومات «ألكسندر كين» عن الإضاءة، وهو الكتاب الصادر عام ١٩٨٦ وبعد تأليفه وطبعه بلغته الأصلية بنحو عشرة أعوام، وسطور الكتاب الذى بين يدى القارئ الآن فى عام ١٩٩٥ أى مر على تقديم «ألكسندر كين» لهذا الكتاب نحو ثلاثون عامًا تقريبًا، وخلال السنوات الثلاثين الماضية طرأت على الإضاءة المسرحية تطورات خطيرة ومذهلة، ويكفى أن نقول عن الإضاءة بالليزر، والتى تم استخدامها هنا فى مصر خلال احتفالاتنا القومية فى مسارح تتبع الجيش أو الشرطة، أو فى قاعة الاحتفالات الكبرى بمدينة نصر، ثم لدينا عائلات متطورة جدًا من أجهزة الإضاءة المسرحية سواء المستخدمة فى دار الأوبرا الجديدة، أو المستعملة منذ عام ١٩٨٨ فى المسرح القومى، وأخرى كانت تستخدم فى مسرح الجمهورية منذ عام ١٩٧٥ وفى مسرح السلام منذ عام ١٩٨٠ وباقى مسارحنا الأخرى يتراوح التعامل الضوئى فيها من خلال التحميل على أجهزة مخفضات الضوء البسيطة المتنقلة مثل جهاز

---

(١) هو ما يطلق عليه بيننا هنا فى مصر «كاشة» وجمعها «كاشات».

(التيميوس)، وبشكل عام فإن الإضاءة الحديثة هى الرمز، وهى الخيال، وهى الجمال، وهى الإبهار.

الإضاءة فن وتكنيك.

لعل فن الإضاءة كان مهملاً بسبب الجهل، وأن أسباب ثلاثة تدل على جهل مديرى المسرح (مديرى خشبات المسارح) بفنون الإضاءة وأول تلك الأسباب يكمن فى عدم المعرفة العملية باحتياجاته من أجهزة الضوء، وعدم معرفة أسماء هذه الأجهزة ووظيفة كل منها وفائدة تلك الوظيفة، كذلك عدم إلمامه بأجزائها المختلفة، وما تستطيع أن تؤديه تلك الأجهزة والنتيجة التى يمكن أن يحصل بها على نتيجة منها.. فهو يترك كل شىء (لطى العادة) فما يعرفه طاقم الإدارة المسرحية فى مسارحنا قليل جداً، ومن تلى منهم محاضرات فى فن الإضاءة قليل جداً كذلك.

وليت المسألة تقف عند حد عدم إدراك رجال الإدارة المسرحية فقط بل أنه يمتد إلى بعض المُخرجين، إذ أن الضوء عندهم (طارحات) يجب ألا تحدث ظلال لأخيلة الممثلين الآخرين المتزاملين معهم فى المسرحية، ولعل الإسهاب فى استعمال الألوان دون الإلمام بالدلالات اللونية يعتبر قبحًا إخراجيًا وتقنيًا يقع فيه المُخرج بداية، ومن ثم مدير الإدارة المسرحية.

ونحن هنا فى مصر، لا نجرى فى الغالب جلسات تدريب كافية للتقنية المسرحية، علاقة الضوء بالمكان، والتحاور مع المعطى الغائى للديكور وعلاقة (الكتلة بالفراغ) أى الممثل بالفراغ التشكيلى المحيط به من ديكور.

فما أنسب الأشكال للإضاءة المسرحية فى حالة المنظر المسرحى (المتفرج) ثم ما أنسب أشكاله فى مسرحيات الصالون الفرمية أو المنظر المغلق؟

وكذلك لعدم وجود مهندسى الإضاءة المتخصصين فى مجال الإضاءة المسرحية إلا بعدد قليل جدًا يكاد لا يصل إلى عدد أصابع اليد الواحدة، وأن معظم هذا العدد أيضًا من مهندسى الديكور، الذين يقومون بهذا العمل على سبيل خدمة المعطى التشكيلى، الذى يخدم تصميماتهم للديكور.

ونحن مع إقرارنا بانعدام دراسة (الصناعة المسرحية) سوف نحاول أن نجتهد فى إبانة ما يمكن عمله فى هذا المجال من حيث تسهيل المهمة الصعبة لاختيار أنسب الوسائل واستخدام الأجهزة، التى وصلت لمصر حديثًا إما من شركة (رانك) الإنجليزية أو الأجهزة التى يتم تصنيعها محليًا.

وعلينا أن نضع نصب أعيننا بداية ضرورة إقامة حلقات الدرس أو المحاضرات النظرية والعملية حتى يتسنى لنا أن نحصل على فنى إضاءة مسرحية يكون قادرًا على تشغيل الأجهزة، وكذلك استخدام أجهزة الكمبيوتر الحديثة، التى وصلت إلينا سواء من ـ لندن ـ أو

من ـ إيطاليا ـ أو الأجهزة البدائية، التى تم إنجازها أو تقفيلها أو تصنيعها فى مصر.

ولعل أول ما يلفت النظر فى هذا المجال تلك الهوة السحيقة بين عمال الإضاءة وأجهزة الإضاءة، حيث المعرفة قاصرة فقط على ضبط زوايا الأجهزة ووضع (شاسيهات الجيلاتين) بالألوان المطلوبة وغلق أو فتح عدسات الأجهزة وهذا هو أقل القليل، وهو الذى يشكو منه رجال المسرح.. فالرجل الوحيد التى ترنو إليه أبصارنا الآن هو ـ مدير خشبة المسرح ـ أو ـ المُخرج المنفذ ـ للقيام بهذا العمل؛ لأن الفرص المتاحة له من خلال معايشته للنص المسرحى منذ بداية جلسات ـ قراءة المسرحية ـ فهو الذى يعرف الأداء، وهو الذى يتفهم انتماء هذا العمل إلى أى من المدارس المسرحية، وهو الذى يدرك هوية المُخرج ومنهاجه الذى يعتنقه إن كان كلاسيكيًا أو تعبيريًا، أو جماليًا، أو سرياليًا أو عبثيًا، ومترجمًا كان أم مفسرًا أو معارضًا. فعليه إذًا تقع مسئولية اختيار الزوايا الصحيحة لوضع الأجهزة بداية، وأن يبحث ويجرب ـ استغلال التقنية ـ من حيث التحميلات فى حركات مرقمة بحيث يمكن حصر ـ الحركات ـ فى أرقام يمكن تجميعها حينما يتطلب الموقف استغلال نصف أو ربع الطاقة الضوئية من كل تلك الطاقة الضوئية حسب مقتضيات المواقف أو المشاهد المسرحية، أو حسب احتياجات الشخصيات حين تكون هناك ضرورة لحصرهم فى منطقة ما على خشبة المسرح وغمر تلك المنطقة بالضوء حسب اللون الذى سيبلور أهمية الموقف دراميًا، فهل يعرف المُخرج أو مدير الإدارة المسرحية أو المُخرج المنفذ أو مدير

خشبة المسرح، أو أى شخص منوط به مهمة التأليف الضوئى وتوظيفه حسب متطلبات العمل المسرحى التعريفات الضوئية، إذا كان يعرف، إن كان يعرف عنها شيئًا فإننا نستذكر معًا درس التعريفات للضوء..

● الفولت:

نسبة إلى (فولتا) وهو وحدة القوة المحركة أو الدافعة الكهربائية لمرور التيار الكهربائى.

● الأمبير:

نسبة إلى العالم الفرنسى (جيمس وات) وهو وحدة القدرة أو القوة الكهربائية المستنفذة من سلك الفرق بين جهدى طرفيه فولت واحد (وحدة التيار المسار فيه أمبير واحد).

● الأوم:

نسبة إلى العالم الألمانى (جورج سيمون أوم) وهو وحدة المقاومة الكهربائية.

قانون التربيع العكسى:

تتناسب شدة الإضاءة تناسبًا عكسيًا مع مربع المسافة وهو يستعمل حسب طريقة (بلمان) وله أربع طرق هى:

١ ـ طريقة قانون التربيع العكسى لإسقاط المناظر المرسومة.

٢ ـ طرقة الإسقاط باستخدام العدسات.

٢ ـ طريقة الإسقاط باستخدام الظاهرة البصرية والمتعارف عليها باسم «التداخل».

● **الألوان الضوئية:**

قد يرى الواحد منا أن الضوء الذى أمامه الصادر من خلال جهاز برجكتور بدون وضع الشاسيهات الملونة فوق الجهاز أن النور الصادر عنه إنما هو اللون الأبيض، ولكن فى رأى خبير الإضاءة أكد لنا من خلال محاضرة ألقاها علينا أن اللون الأبيض إنما هو مجموعة من الألوان المختلفة تجمعت معًا، وعرفت باسم "الطيف المرئى" الذى ينقسم إلى ثلاث مجموعات يعتمد كل منها على طول الموجة وهى:

الأولى: المجموعة الزرقاء:

بنفسجى ٤٠٠٠ ـ ٤٥٠٠ انجستروم.

أزرق ٤٥٠٠ ـ ٥٠٠٠ انجستروم.

الثانية: المجموعة الخضراء:

أخضر ٥٠٠٠ ـ ٦٥٠٠ انجستروم.

أصفر ٥٦٠٠ ـ ٥٩٠٠ انجستروم.

● **مخفضات الضوء:**

وكذلك حدثنا عنها خبير الإضاءة بأننا حين نستعرض أنواع معلوماتنا عن أجهزة الإضاءة فلسوف تتذكر بعض المعلومات المتعلقة بتلك الأجهزة.

١ ـ إن التيار الكهربى وأنواعه وتوصيلاته حسب معلوماتنا عبارة عن سريان (إلكترونات)، فالذرة تمثل مجموعة شمسية مصغرة فيها نواة تشبه (الشمس) وإلكترونات تشبه النوابع، وتدور فى مسارات حول النواة، وعلى ذلك يتكون التيار من جزأين:

أ ـ إلكترونات:

وهى أجزاء ذات شحنات سالبة تنفصل عن الذرات خلال دورانها حول نواة الذرة، أو ما يسمى بقلبها.

ب ـ بروتونات:

وهى أجزاء أو جسيمات ذات شحنة موجبة تحمل الكهرباء، ويظل (البروتون) متعلقًا بنواة الذرة.

فعندما تحاول (البروتونات) الانفصال عن الذرات فإنها تتحرك بواسطة تراكم الطاقة وهذا معناه أنها تتدفق، وهذا التدفق يوصف بأنه (التيار الكهربائى).

● أنواع التيار:

١ ـ تيار مستمر:

وفيه تتدفق الإلكترونات بصفة مستمرة فى اتجاه واحد من القطب السالب إلى القطب الموجب، ويرمز له (O.G).

٢ ـ تيار متغير:

ويسير التيار هنا فى اتجاه، ثم يغير اتجاهه (١٠٠) مرة فى الثانية الواحدة، ومعنى ذلك أن قيمة التيار المتغير تتبدل مع الزمن،

فتبدأ من الصفر وتزيد تدريجيًا، ويرمز له بـ (A.G)، وتوصيلاته نوعان: التوصيل على التوالى والتوصيل على التوازى.

رياضيات التيار الكهربائى

١ ـ الأمبير = الفولت ÷ الأوم.

٢ ـ الأوم = الفولت ÷ الأمبير.

٣ ـ الفولت = الأمبير × الأوم.

٤ ـ الوات = الفولت × الأمبير.

وظائف الإضاءة.

تساهم الإضاءة المسرحية بداية فى سهولة الرؤية، سواء فى المشاهد المتأخرة فى الجزء الأعمق من خشبة المسرح أو على اتساع خشبة المسرح، وكما أن الضوء الغامر (بلا تحديد بؤرات من الكشافات) يستخدم فى الأعمال المسرحية الكوميدية، سواء كانت مناظر هذه المسرحية (صالون فرميه) مغلقًا، أو منظرًا مفتوحًا يمثل حديقة أو ميدانًا عامًا، وحسب رؤية الفنان التشكيلى بداية فى اعتماده على تحديد المكان من خلال ملاحظات المؤلف (حسب وصف المشهد)، وكذلك تحديد الزمان (صيفًا) أو (شتاء)، المهم أن كمية الضوء تكون كافية لكى يتم تمييز الأشكال والأشخاص، وحسب المصادر الطبيعية لمنابع الضوء فإذا كان الوقت ليلاً، والخلفية مدينة أو وسط المدينة علينا أن ندقق، هل المكان المعروض أمامنا، أحد شوارع وسط المدينة فإن من خلال المنظور الديكورى تنبع مصادر الضوء، فتأثير إعلانات النيون على قمم العمائر لا يمكن له الظهور إلا إذا كان الوقت ليلاً.. وأما إذا كان فى وضح النهار، فعلينا أن ندقق فى اختيارنا لمصدر شروق الشمس، وأن نضع فى حسابنا المساقط والعواكس من شواهق المبانى وتقاطعات

اللافتات والأشخاص، كذلك ولا يعتبر الخيال فى تلك الحالة عيبًا فى الضوء إذا كان ضوء الشمس فى طريقه للغروب، وأما إذا كان ـ الليل ـ فيمكن وضع مصدر ضوء القمر فى الحسبان، فأشعته الفضية يجب أن تعُم الميدان أو المنظر أيًا ما كان برمته وأيضًا أن نضع كذلك فى الحسبان نسبة الأخيلة والتقاطعات، ولعل ـ الزرقة ـ فى جميع طارحات الضوء هى أنسب الألوان بدرجاتها المتعددة، ولعلنا إن أخطأنا فى مراعاة المسافات ـ بين ـ المنبع الضوئى ـ والمنطقة المضاءة على أن تتباين مناطق التمثيل ومناطق التشكيل، أى المساحات الديكورية ـ كالأشجار، أو ارماتورات الجبال، أو قمم العمائر أو واجهات المحلات، فيجب أن نفصل كل منطقة عن الأخرى باعتبار أن هناك منطقة محيطة بالمثل.. ولعل استخدام المساحات الضوئية الملونة لإضفاء التجسيم أو الاستثارة أو الإيهام بالبُعد الثالث.

والتنوع فى الإضاءة أمر على درجة كبيرة من الأهمية، ولذلك يجب على القائمين بالتصميم الضوئى مراعاة فلسفة ـ الظل والنور ـ الكتلة والفراغ ـ فإذا كانت المسرحية على سبيل المثال حية تنتمى إلى المدرسة الملحمية ودخل المقدم، أو تقدم الممثل إلى مقدمة خشبة المسرح، فيجب أن تخصص لهذا المتجاوز حدود الكالوسين ـ اليمين مواليًا واليسار ـ من جهاز يسلط على هذا المتسلط علينا من قبل المُخرج بإيعاز من «برتولد برشت»(١)، باعتباره سيد هذا المنهاج

(١) برتولد برشت، مؤسس المسرح الملحمى وفارسه المتفرد فى هذا المجال.

المسرحى وعلى المنوط تلك المهمة أن يجعل إضاءة المسرح ليس فقط مناسبة للزمان والمكان وطبيعة المسرحية فحسب بل لكن يوجد لنا الإحساس بمطابقة الضوء الصناعى لكى يحاكى الضوء الطبيعى.

ولعله من الأشياء البالغة الأهمية كذلك هو اختيار الألوان المناسبة للمؤثرات المستخدمة، فإذا كانت المسرحية ـ أوروبية ـ فإن الشتاء فى أوروبا يتميز بالضبابية غيره فى بلدان الشرق.

وإذن.. فالإضاءة كما خلصنا، فن وتكنيك، فإن الظل والنور ـ بيد صانع ماهر ـ وعين مدربه لإنسان يعى بدوزه فى خلق الإيهام بالبُعد الثالث؛ لأن الظل والنور فى توليفة تخلق نوعًا من العمق.

وكما قلنا آنفًا، كلما زاد التناقض بين عنصر ـ الظل والنور ـ كلما زاد الإحساس بالبُعد الثالث.

ولخلق القيم الشاعرية والجمالية فى المشهد المرئى، فهو لهذا عليه واجب الاختيار، وعلى المُخرج واجب التنفيذ، والتوظيف، كل ذلك من خلال الفهم الكامل لما تم اختياره بداية، وبعد أن يتم (الترقيم) والتوظيف (المكانى) ووضع علامات الدلالة (اللونية) لكل جهاز من أجهزة البرجكتورات، الموزعة على مساحة المناطق المخصصة للتمثيل.

وعادة ما يلجأ المُخرج المسرحى هنا فى مصر إلى تعامله مع تقسيمات المسرح على منهج المدرسة الإنجليزية، وهى التى تهتم إلى تقسيم خشبة المسرح إلى ست مناطق أكثرها حيوية وحرارة وحميمية هى (وسط المقدمة) ثم جناحى اليمين واليسار من مقدمة

المسرح، ذلك فضلاً عن طريقة التشغيل إذ لا يمنع أن يقوم المُخرج فى معظم عروضنا المسرحية المصرية بتصميم الإضاءة، والبعض قد يصر على الإشراف على التنفيذ بشكل يومى، وأن مُخرجينا يعتبرون عملية تصميم الإضاءة لأعمالهم المسرحية مهمة الإخراج الأولى، ولا يزالون يعترضون على أن يكون هناك مصمم إضاءة بالمعنى العلمى والمتداول عالميًا.

ولابد أن نعترف أننا قد تأخرنا عن الدول الصناعية، تلك التى استخدمت أحدث تكنولوجيا فى الإضاءة، ففى الحقيقة أن تطور فن الإضاءة كان نتيجة تغيرات جذرية اجتاحت المسرح العالمى بعد العشرينيات، إذ كانت موجة (الرومانتيكية) والتى كانت استمرارًا لحقبة سابقة فى المسارح العالمية مثل: المسرح الأمريكى، الذى أراد أن يغير جلده، داخل تلك الفوضى الضاربة الأطناب من المذاهب والمدارس المسرحية، فالمطلوب نمط جديد يتفرد المُخرج من خلاله بإطلالة (تقنية) عن باقى المسارح الأخرى!؟ فإذا كان فى المسرح القديم - الموروث - و - المستقر - فى وجدان الممارسين لهذا الفن أن مصمم المناظر يتناول عنصر الإضاءة باعتباره رسامًا فى المقام الأول، وهذا ما كان يحدث لدينا هنا فى مصر على يد «امين لارتيشا الإيطالى» و«باولو» رسام دار الأوبرا الملكية «وصالح الشيتى» من بعدهم، ثم يأتى «أبو السعود» (العامل المصرى) الذى تعلم هذا الفن عن الإيطاليين ويتفوق عليهم فيما بعد حينما كان عليه أن يعيد رسم مناظر الأوبرات العالمية نقلاً عن صور فوتوغرافية. ولقد كانت كل التجارب الإخراجية للأوبرات العالمية التى كانت تنتجها فرقة

أوبرا القاهرة خلال الستينيات من هذا القرن كانت تخضع فى الديكور والإضاءة إلى محاكاة التجارب الإيطالية فى هذا المجال.

وإذن.. يمكن القول بأن معظم التجارب الإخراجية التى قام بها الفنان المصرى، إنما كانت خلال تقليد الشكل عند المُخرجين الأجانب، والإضاءة من الرسامين الأجانب ومن بعدهم أولئك الذين حذو حذوهم.

وكما كانت مسارح العالم تستخدم الغاز فى الإضاءة، فإن دار الأوبرا الخديوية كانت تضاء بنفس الطريقة كما سبقت الإشارة، وحينما استخدمت الكهرباء استوردت كما أشرنا من قبل البرجكتورات والشمسات واستخدمتها إما من مخلفات الفرق الأجنبية، أو من التى استوردته من الأجهزة من الدول الأوروبية.

واستبدلت الفرق الخاصة مثل فرقة «سلامة حجازى ثم الريحانى ورمسيس» وكانت متفرقة فى أحياء القاهرة وإن كان معظمها يحتل وسط البلد مثل «مسرح الريحانى، ومسرح رمسيس، ومسرح صالة زيزينيا، ومسرح صالة فردى بأول باب البحر ناحية باب الحديد، والتى تحولت إلى مسرح يعمل عليه "عزيز عيد وجورج أبيض ثم تحول إلى دار سينما صيفية تحمل اسم (سينما رمسيس)» وكل هذه المسارح كانت قبل أن تعرف الكهرباء وأجهزة الإضاءة، كانت تستخدم فى إضاءتها (الكلوبات)، ثم جاءت الكهرباء لكى تضىء مسارح القاهرة كلها.

وبالرغم من أن سنوات ١٩٣٥ وما بعدها، والتى كانت مصر فيها قد شاهدت عروضًا أجنبية قدمت من كل بلاد الدنيا، إلا أن أسلوب الإضاءة الغامرة ظل لوقت طويل هو الذى يسود مسارحنا.

وربما كان ذلك نابعًا من محدودية الأجهزة ومعرفتنا بوسائل التركيب والتطوير، والتى كانت بعيدة المنال، وكنا لا نعرف سوء إضاءة الفندو - أو الفنديتو - وغُمر المسرح من كل جانب بنور ساطع حسب مساقط الضوء المرسومة على الفندو - أو الفنديتو؟![1]

ونعود إلى محدودية الإضاءة وضيق استخدامها فى أول معرفتنا بها سوى فى أنها نور غامر قد أجل عندنا عملية الإبداع الضوئى فى عروضنا المسرحية، إذ كان يكبل رؤى الإخراج ويوقف جنوح خيالهم وتصوراتهم عند حدود (التنوير) أو (الإنارة) وليست الإضاءة، وشتان بين المسميات فى المعنى والهدف، ويحدد إقامة هذا الإبداع ويسجنه من خلال العروض التى كانت تأتينا من الخارج، مثل مسرحيات الكوميدى «فرانسيز» أو مسارح الأوبرا الإيطالية، أو المسرح الملكى البريطانى، فلقد شاهد الممارسون المصريون لتلك التجارب الوافدة بمنطق أن تلك العروض ستُقدم لجمهور لا يفقه الفن ولا يفقه اللغة، وإنما هو فى طريقه لأن يقيم دور مسارح ويُكون فرق مسرحية، ويحاول محاكاة تجاربهم التى يفدون بها إليها فى شكل بسيط يتسم بالتسطيح وبالنمطية وبالبساطة، فكانت عروض

---

(١) الفندو: هو الخلفية المرسومة - المنظر - الذى فيه كل التفاصيل الموحية بالمكان، وأما الفونديتو، فهو تصغير للفوندو، وهو الذى كان يوضع خلف فتحات النوافذ أو الأبواب فى الصالون (الفرمى) أو المنظر المغلق.

الكوميدى «فرانسيز» على سبيل المثال تعتمد على الفنادى والأثاثات (الكراسى والمكاتب والدواليب وما إلى ذلك) ثم الملابس، ثم الموسيقى التى كانت تستخدم قبل رفع الستار، وأثناء التمثيل إذا ما اقتضى الموقف مساندة نغمية تساعد فى إظهار الكوميديا، أو المفارقة أو أى شىء من هذا القبيل.

ولذلك فإن الفكرة التى استقرت فى أذهان العاملين بهذه المهنة هنا فى مصر، بأن الإضاءة فى الأعمال الكوميدية لابد أن تكون مبهرة ـ باهرة الضوء ـ وأن الأعمال الدرامية لابد أن تكون قاتمة الضوء، وقد استمر الحال لدينا على هذا المنوال لعشرات السنين فى الوقت الذى كان فيه أصحاب العقول المفكرة فى الغرب.. تفكر لنا، وللبشرية كلها، إذ كان «أدولف آبيا» يقدم للحركة المسرحية كتابه عن الإخراج فى المسرحيات التى يؤلفها «فاجنر» ومن خلال هذا الكتاب، ومن خلال اعتراف «آبيا» بأن أرقى أنواع الإخراج هو الذى يستعمل فيه المُخرج الضوء، والموسيقى.

وفى العشرينيات من القرن كان كل من «روبرت آدموند جونز» و «لى سيمونسون» قد ظهرا فى مسارح برودواى وقدما وجهة نظرهما فى الإضاءة المسرحية، مفادها بأن المعالجة البصرية الشاملة للإضاءة كإبداع لا يقل عن إبداع النص المسرحى خطورة أو أهمية.

إذ أن الإضاءة تستطيع الإسهام فى خلق جو المسرحية وتنطلق بالأخيلة بعيدًا عن أماكن الأحداث البسيطة والمتواضعة، باستطاعة

الإبداع الضوئى أن يستغنى المُخرج عن البُعد التشكيلى (الديكور) وأن يكتفى بلون واحد محايد يبدى عليه المصمم الضوئى ألوانه والأجواء التى ينبغى أن يدخل المشاهدين للتنزه فى ربوع هذه الدنيا من الضوء المسرحى الرائع والجميل فى نفسه الوقت.

والإضاءة عندنا بدأت ارتجالية، وفن الإضحاك بدأ ارتجاليًا، وأصحاب الفرق المسرحية كانوا يقومون بارتجال (مسرح) داخل شونة غلال وحواصل زراعية عند ميناء روض الفرج التجارى على سبيل المثال، وأن يقوم الممول، أو صاحب الفرقة بتحويل الشونة إلى خشبة مسرح فى صدر المكان وأن يحدد إطارًا من القماش لهذه (البسطة) ويضع عليها ستارة من القماش الرخيص، ويجمل المسرح من الداخل (بغريم) و (قرم) من (البانوهات) مشدود عليها ورق الجرائد المصمغ أو المنشى والمرسوم عليه بألوان مائية، أو بستائر صفراء وحمراء وخضراء وزرقاء ولمبات كهرباء كبيرة الحجم تغمر هذه الساحة وتلك الخشبة بنور ساطع.

وعلى هذا .. يمكن أن نقول بأن ارتجال أصحاب الفرق المسرحية وقتذاك لم يكن له حدود غير كونه يطمح إلى تحقيق شىء من الجمال، يأتى بالكثير من المال، من خلال تشخيص لخصال الناس وإضحاك الزبائن وإسعادهم على أن يعاودوا ارتياد هذا المسرح أو ذاك، وكان التنافس على أشده فى تلك المسارح، سواء مسارح ميناء روض الفرج التجارى، أو مسارح باب الحديد وحى الفجالة، أو مسارح شارع عماد الدين، أو سرادقات الفرانكو آراب والفرجة

والموسيقى والرقص والغناء فى الأماكن المخصصة لهذه الفرجة فى حى كلوت بك، والمعروف وقتذاك باسم (وش البركة) وكانت هذه الأماكن، ولا نقول المسارح تحرم مرتادها من كل متع الدنيا، أن يأكل ويشرب ويضحك ويشارك بالتعليق على التمثيل وسط إضاءة غامرة تحتضن الجميع.

المسرح المصرى (لمحة تاريخية)..

فى ١٧ أكتوبر عام ١٩٦٣ ومع دقات المسرح التقليدية الثلاث ارتفع الستار عن أول فرقة مسرحية لمدينة الإسكندرية فى التاريخ الحديث.. تقدم مسرحية (القطر فات) لكاتبنا الكبير «توفيق الحكيم»، تمامًا كما رفعت الستار لأول مرة فى المسرح القومى سنة ١٩٣٥عن مسرحية (أهل الكهف).

معهد الفلسفة والدراما بلا مسرح..

ومنذ أن ظهرت مدينة الإسكندرية إلى الوجود وهى تحمل مشعل الفكر والفلسفة والفن فى الأزمنة القديمة، وفى ربوعها وبين جدران جامعتها القديمة ومكتبتها الذائعة الصيت كانت أعمال الكُتاب الإغريق الأول، موضوع الدراسة والبحث من قبل فلاسفة الإسكندرية وحكماء مصر وعظمائها وعلمائها بل والفلاسفة الكبار فى العالم القديم كله، ذلك لأن المسرح الإغريقى كان نتاجًا طبيعيًا لارتباط وتزاوج الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإغريقية.. ذلك الارتباط الذى تم فى مدينة الإسكندرية ذاتها، وبرغم ذلك فإن الإسكندرية لم تحظ بفرقة مسرحية خاصة بها أبدًا.

الميلاد..

وإذن فإن تكوين (المسرح القومى) السكندرى فإنما يعتبر ميلاداً جديداً لهذه الفرقة المسرحية لكى تسهم مع غيرها من الهيئات الفكرية والفنية الأخرى فى ربط تاريخ هذه المدينة العريقة بحاضرها ولتتقدم به بعد ذلك إلى الأمام.

إن هذه الفرقة نتاج مباشر للثورة المصرية وقتذاك، وهى التى حققت أمل المثقفين ومحبى الفنون بإنشاء وزارة للثقافة والإرشاد إبان قيام ثورة يوليو١٩٥٢ وكان أن أنشأت وزارة الثقافة مؤسسة المسرح والموسيقى التى أصبحت من بعد ذلك المؤسسة المصرية العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ثم انضمت إلى الإذاعة، ثم انفصلت بعد أن أنشأت الدولة وزارة الإعلام، ثم أصبح المسمى منشطراً إذ انفصلت مؤسسة المسرح لتصبح البيت الفنى للمسرح، وكذلك انفصل السيرك الاستعراضى لكى يصبح مسماه البيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية، وقد ولدت فرق مسرحية واستعراضية وتمثيلية كثيرة، نذكر منها إنشاء أحدى عشرة فرقة مسرحية تابعة للتليفزيون المصرى، التابع لوزارة الإعلام.

وكانت مؤسسة المسرح وقتذاك تفرض على المحافظات أن تتعاون من أجل تقديم الدعم لتطوير دور المسارح الإقليمية سواء فى الإسكندرية أو طنطا، أو المنصورة أو بور سعيد أو السويس أو أية محافظة من محافظات جمهورية مصر العربية ـ الجمهورية العربية المتحدة وقتذاك.. وهى كانت تهدف من وراء هذا التعاون أن تقدم

نموذجًا أو فلنقل مثلاً نموذجيًا للتعاون بين الهيئات الحكومية فى سبيل ترقية الفن المسرحى الجاد والفن عامة، وفى سبيل نشر الثقافة والفكر بين المواطنين فى مختلف مناطق الجمهورية.

جامعة جديدة..

كانت مؤسسة المسرح وقتذاك تدرك تمام الإدراك مقدار العبء الذى تتحمله هذه الفرقة الوليدة أمام المواطنين، إذ تقع على عاتقها مسئولية إحياء وإنشاء فن مسرحى جاد مكتمل حتى يؤتى ثماره الزاهرة فى نفوس المواطنين فتصبح بمثابة جامعة فنية لها العديد من الأفرع فى كل مكان على أرض مصر، وكان غاية الحلم، هو أن يتحقق من وراء هذه الفرق آمال كثيرة طالما راودت أحلام المثقفين والمفكرين، فهى التى سوف تحتضن كل مواهب العواصم وتفتح لها الطريق الصحيح، وكذلك تسمح بظهور جيل جديد من الكُتاب يلتفون حول حركتهم المسرحية، سواء فى المدينة، أو فى عواصمها ليقدموا بعد ذلك إنتاجهم الذى يتطلبه المواطنون ويترقبون ظهوره، وهى أيضًا التى سترفع على خشبة المسرح كل تلك الأزهار التى سوف تنبت فى هذا المناخ الجميل.

وعن طريق الخبرة والاعتماد على الثقافة والارتكاز على إذكاء الجدية والإخلاص تخطت تلك المؤسسات، ولقد نجحت المؤسسات فى أن تحصل على حيازة التصرف فى مسارح الدولة دراما واستعراضًا، ولم تقم بالمهمة العسيرة، وهى تعويد الجمهور على

ارتياد المسرح، ولربما كان هناك عدة أسباب غير عدم تمكن المؤسسات فى اجتذاب الجماهير، وهى أن وزارة أخرى منافسة، وهى وزارة الإعلام، والتى كنا نرجو لها أن تكون جامعة جديدة، تسهم فى تطوير العمل الثقافى بشكل أعم وأشمل، وتركز على المسرح، تنقل للجمهور الأعمال المسرحية الجادة المحترمة، ولكنها اعتمدت على نقل وتصوير أعمال الفرق التابعة لها، والتى تنتج أعمالاً مسرحية خاضعة لمواصفات خاصة، وكان الحكومة والمتمثلة فى وزارة الثقافة تعمل بمنهج يمكن أن نقول عليه (أكاديمى) يضىء الطريق على كونها (جامعة جديدة) ويكفى أن نعلم أنها استطاعت أن توفر الإمكانات اللازمة، ومنذ قيام الثورة من أجل إحياء المسرح الغنائى فى بلادنا، بل أنها فى الحقيقة قد خلقت مسرحًا غنائيًا جديدًا تختلف أسسه ومفهوماته وقدراته الفنية عن المحاولات الأولى التى عُرفت من قبل.

ولسنا فى حاجة إلى إظهار الصعاب التى كانت تحول دون تحقيق وجود مثل هذه النوعية من المسرح، فالمسرح الغنائى فى حاجة إلى توفر الكفاءات الصوتية والموسيقية والتمثيلية الخاصة التى تستطيع أن تتحمل عبء مهمته على أساس علمى جديد، هذا بالإضافة إلى صعوبة الحصول على نص مسرحى غنائى صالح يتفق مع المستوى الذى نطمح إليه، ورغم المحاولات الجادة الأولى والتى تمثلت فى إعادة بعض الأعمال الغنائية من تراث خالد الذكر «الشيخ سيد درويش» إلا أنه كانت هناك خطوات مشرفة فى تقديم ترجمة عربية لأوبريت (الأرملة الطروب) وبعض الأعمال المؤلفة

الجديدة، (مهر العروسة) تأليف «عبد الرحمن الخميسى» وألحان «بليغ حمدى» ، (هدية العمر) تأليف «إحسان عبد القدوس» بالاشتراك مع «يوسف السباعى»، وألحان «محمد عبد الوهاب» ثم إعادة أوبريتات (العشرة الطيبة، ليلة من ألف ليلة، الباروكة، البيرق النبوى)، وكل هذه الأعمال قد ترددت أنفاسها بين جنبات الأوبرا المصرية قبل الاحتراق والتى استُقدمت للعمل عليها:

١ ـ أوبرا بلجراد.

٢ ـ موسم الباليه الإيطالى.

٣ ـ باليه لينتجراد.

٤ ـ الأوبرا الألمانى.

٥ ـ باليه نوفو سيبرسك.

٦ ـ باليه رامبير.

٧ ـ الأوبرا كوميك.

٨ ـ البرلينا انسامبل.

٩ ـ الأولد فيك.

ألا يدل كل ذلك على أن دور وزارة الثقافة إنما هو كان فى البداية، ولم يزل دورًا له فاعلية وأهمية، وعليها يقع عبء تثقيف الشعب.

ويجرنا الحديث عن استقدام الفرق الأجنبية للعمل على

مسارحنا، أقول إنه بجانب استقدامنا المُخرجين من ألمانيا «كورت فيت»، من روسيا «لسلى بلاتون» ومن إنجلترا «برنارد جوس» ومن فرنسا «جان بيير لاروى» ومن اليونان «تاكيس موزونيدس» لإخراج أعمال مسرحية للمسرح القومى.

والأعمال التى قام بإخراجها «كورت فيت» الألمانى هى إخراج مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) ولكنه ترك التنفيذ للمُخرج المصرى «سعد أردش» الذى أكمل إخراج المسرحية بعد أن تم تطوير وتحديث خشبة المسرح القومى بحيث أصبحت خشبته دوارة (أى مسرح دائرى) وأما المُخرج الروسى «لسلى بلاتون» فقد قام بإخراج (الخال فانيا) أيضًا للمسرح القومى، وكان المُخرج المصرى الذى عمل معه هو «كمال يس»، والإنجليزى «برنارد جوس» قام بإخراج (انطونيو وكليوباترا) لـ «وليم شكسبير» وكان المُخرج المصرى معه «فاروق الدمرداش»، وأما الفرنسى «جان بيير لاروى» فقد قام بإخراج رائعة (راسين) والتى عُرضت لأول مرة فى مصر (فيدرا)[1] وأما التجربة اليونانية (حاملات القرابين) والتى قام بإخراجها «تاكيس موزونيدس»، وكان المُخرج المصرى «أحمد عبد الحليم»، فقد كانت تجربة رائدة تضاف إلى كل تلك التجارب التى ذكرتها والتى أثرت وبحق مسرحنا المصرى، والتى حولت المسرح القومى إلى جامعة حقيقية.

---

(١) للمزيد من التفاصيل، راجع كتاب (مسرح حديقة الأزبكية) للباحث سمير عوض، مطبوعات المركز القومى للمسرح.

كورت فيت، (دائرة الطباشير القوقازية)[1]:

قلت آنفًا إن «كورت فيت» قام بإخراج (دائرة الطباشير) على الورق خلال الجلسات الكثيرة التى عُقدت بينه وبين طاقم الإخراج بقيادة المُخرج المصرى «سعد أردش»، والذى أعتمد فيها على رؤيته الخاصة حينما قام بإخراج المسرحية بعد أن تم تطوير خشب المسرح القومى وكانت (دائرة الطباشير القوقازية) نقلة مهمة للمسرح المصرى، سواء فى التقنية أو فى استخدام الملابس أو الماسكات، أو الديكورات (الموتيفات) من الديكورات التى يحملها الممثل بنفسه مثل ما كان يحمل الإكسسوار ويستخدمه، ولذلك فإن الإبداع الضوئى فى دائرة الطباشير كان يعتمد على فلسفة التكثيف والرمز والإشارة من خلال اللون الضوئى، فهناك الحرائق التى شبت فى قصر (البارون كازبيكى) وقد تم استخدام جهاز الحريق البدائى أو المتخلف تكنولوجيًا وكان على المُخرج أن يلجأ إلى التأثير الضوئى من خلال استخدام (البرجكتورات) والشمسات لكى تساعد على إبراز تصوير الحريق ليصبح فى نظر المشاهدين حريقًا هائلاً، أما الإضاءة فى حد ذاتها فقد ارتكزت على إظهار (الماسكات) من خلال ألوان الأبيض والأصفر والروز، وأما المشاهد (الجماعية) فقد كان الضوء يحدد بؤرة التمثيل دون الاهتمام بالأشخاص، واعتمد «سعد أردش» على إنارة الخلفيات ليتناغم الضوء مع الفن التشكيلى

(١) أذكر الدارس والقارئ أن ذكر الأعمال لا يخضع لتواريخ أو جدولة أولويات العرض.

وهى الخلفية التى أظهرت الملابس والماسكات والممثلين فى إطار ضوئى يساعد المشاهد على التعايش فى المناخ، ومتابعة الأحداث.

تاكيس موزونيدس، (حاملات القرابين):

من المهم أن نذكر عن «تاكيس موزونيدس» بأنه مُخرج له باع طويل وخبرة عريضة فى الإخراج الكلاسيكى فى إحياء الدراما الإغريقية، وهو الذى تعلمت منه خلال تجربته فى إخراج (حاملات القرابين) كيف يكون لجدول الأعمال والتنسيق بين الأقسام الفنية قيمة وجدوى، وكيف يتمكن طاقم العمل من المشاركة الفعالة بروح الفريق الذى من أهم أهدافه الإنجاز دون الاعتماد على (النهج التوظيفى) أو (التسويف المهنى)، لقد كان يغضب أن قال له أحدنا عن شىء: غداً.. وكان يكره إرجاء الأعمال التوكل وكان شديد الحرص على النظام، فكل شئ عنده بجدول. الكلام، الإشراف على الديكور، الإشراف على الإعداد الحركى لتدريب الممثل، الإشراف على تدريبات (السولفيبيج) وأيضًا الإشراف بشكل غير مباشر على تغذية طاقم التمثيل، وبخاصة الذين يقومون بالأدوار الرئيسية منهم.

وموزونيدس، مدرسة للنظام، مدرسة للتركيز، مدرسة فى صُنع الإبهار من خلال صدق الرؤى، ولقد تعلمت منه ضمن ما تعلمنا جميعنا، كيف نجعل المتفرج يعيش دخيلة البطل، ويغوص فى نفسية هذا البطل عن طريق الاختيار اللونى.. فلقد كان «لموزونيدس» اليونانى فلسفة حين يضع اللون البارد فى مشاهد (أورست) مع

الفتيات حاملات القرابين للإله من خلال خلفية ضوء رمادية فاتحة، ولون يميل للبياض ـ الباهت ـ يغمر ساحة التمثيل، اللائى يقفن فيه كل بنات أثينا فى ملابسهن البنية اللون، كلهن فى زى واحد، كلهن قد تم أيضًا اختيارهن فى طول واحد، وربما فى وزن واحد، وأن التدريبات الحركية والصوتية جعلت من كلهن فتاة واحدة فى كل شىء.

هذا التوحد فى اللون، حتى لشخصية البطل ـ أورست ـ والأبطال الآخرين مثل الملك والملكة وكبير الكهنة، إنه اللون البنى للملابس، واللون المأسوى فى الأداء، واللون الواقعى للمعابد الإغريقية فى أثينا، وكان على كل من يتحرك فى المساحة المضاءة على اتساع خشبة المسرح كانت، أو أرادها الإخراج بجانب (الكاونتا)[1] يمينًا أو يسارًا، أو أمام مقدمة وسط (البرسونيوم)[2] لكى يحدد (المكان) بتجمع الأشخاص داخل الحدود الضوئية، وعن مهام مصمم الإضاءة المسرحية داخل هذا القفص المسرحى يهمنا أن نقول أن «تاكيس موزونيدس» من المُخرجين الذين يهمهم فى المقام الأول قراءة النص المسرحى أولاً، ثم الجلسات الأولى مع مصمم المناظر والملابس ومؤلف الموسيقى المسرحية والماكياج ـ وأنه من خلال العديد من الجلسات مع «موزونيدس» تحدد لنا أسلوب العمل على أنه دراما يونانية كلاسيكية (جراند ميزانسين)، وبعد مرحلة القراءة مع الممثلين الذين اختارهم من بعد عناء شديد كان

(١) الكواليس الأولى فى القفص المسرحى.

(٢) وسط مقدمة خشبة المسرح.

عليه وعلينا معه أن ننزل إلى خشبة المسرح الذى سيتم تقديم (حاملات القرابين) عليها، وهى خشبة المسرح القومى، وتعرف من خلالنا نحن طاقم الإخراج على المنصة وأبعادها وإمكاناتها، وبناء على هذه المعلومات وضع «موزونيدس» جداول العمل لكل قسم من الأقسام الفنية، وكلف طاقم الإخراج كلٌ بمهمة متابعة قسم من الأقسام وعمل إحصاء يومى بالمنجزات، وأن يكون هذا الإحصاء على درجة كبيرة من الصدق والدقة، وغضب «موزونيدس» منا جميعًا نحن طاقم الإخراج، واتهمنا بالتكاسل، واتهم رؤساء الأقسام بالمماطلة والتسويف، وكان على الإدارة المُنتجة أن تضغط على موظفيها وأن تظهر لهم مدى الخسارة التى سوف تتكبدها الدولة إذا ما حقق «موزونيدس» تهديده بالانسحاب من إخراج الرواية والعودة إلى وطنه، وهنا استشعر الكل مسئولياته وعمل على تنفيذ المهمة التى كلف بها، وحسب الجدول خرجت (حاملات القرابين) إلى النور، وكان الضوء فى هذه المسرحية ابتكارًا جديدًا لتلاحم اللون الأبيض بلا أخيلة، وبلا تلوين سوى خفض الضوء أو ارتفاعه بواسطة (الدمر)، وكانت إضاءة (حاملات القرابين) درسًا عمليًا لوضع أو لصُنع إضاءة طبيعية من خلال البرجكتورات والشمسات، لدرجة أن بعض المتفرجين كان ينظر إلى مصادر الضوء طوال مشاهدته للمسرحية، وتعتبر (حاملات القرابين) درسًا جديدًا شرحه لنا «موزونيدس» عمليًا عن إمكانية وضع ضوء الطبيعة على خشبة المسرح.

لسلى بلاتون:

والتجربة الروسية: (الخال فانيا):

كانت المسرحية تمثل لنا نحن ـ أبناء المسرح ـ نقلة كبيرة جدًا سواء فى التقنيات، أو فى التمثيل، فلقد كان «لسلى بلاتون» فى الأصل ممثلا كلاسيكيًا بارعًا، ثم تخصص فى الإخراج، وهو يعتبر العاشق الولهان لمسرح (انطون تشيكوف) وهو أيضًا عاشق الجمال، من أجل ذلك وضع شخصيات المسرحية فى مناخ لونى (روسى) يستشف من خلاله المشاهد بسقوط الجليد والمطر، والعواصف وقتامة الأحداث كانت تفرض على "بلاتون" أن يستخدم المصباح المتحرك الكيروسين الإشعال وسيلة من وسائل التأثير الضوئى فى المشاهد التمثيلية التى كانت تدور فى فلك الغموض.

وإذن فلقد تعلمنا من التجربة الروسية أن المسرحية لابد أن توضع فى المناخ اللونى الضوئى الذى يلائم الحدث المسرحى، علمًا بأن المُخرج «لسلى بلاتون» قد أوجد وسائل متنوعة لمساقط (الأجهزة) وهى أماكن فى هذه التجربة كانت تعتبر حديثة الاستخدام كمساقط البرجكتورات من فتحة الكوبرى فوق برقع البريمو فى القفص المسرحى، واختلفت الإضاءة عنده باختلاف المشاهد المسرحية، قلنا نسأله حينما يكون المنظر داخليًا، مثل ديكورات البيت، بيت فانيا من الداخل، ولماذا كان يركز الضوء على مناطق التمثيل الداخلية، فكان يشرح لنا درامية أن يكون البطل من خلال الضوء منشطرًا، وأن يسبق التعبير الضوئى حوار الشخصية

فيكون بمثابة المقدمة، أو بداية الخيط الذى يسلمه المُخرج، أو مصمم الضوء إلى المتفرج.

ولما كان الديكور عند «لسلى بلاتون» ديكورًا واقعيًا، بمعنى، أنه ارتكز على نقل الواقعية الروسية (الكلاسيكية) فى المنظور المجسد، فالشجرة عنده على سبيل المثال ليست (ارماتورة) أى رسم على مسطح مفرغ ومرسوم على هيئة شجرة، وإنما شجرة لها قطرها وتأثيراتها من اللحاء والفروع والأغصان والأوراق، لقد كان «بلاتون» واقعيًا فى كل شىء، لدرجة أنه اعتمد على إضاءة العالم الخارجى المُطل على المشاهد سواء من خلال النوافذ الموجودة داخل المنظور التشكيلى لديكور المسرحية المجسد، لدرجة مذهلة فى نصاعة بياضه، ولما سألناه عن ذلك أشار لنا بنتف الثلج المتساقط (ضوئيًا) وانعكاس لون الثلج وتأثيره الممتد من خارج المسرح إلى داخله ليصل التأثير الضوئى بالدلالة اللونية والزمانية والمكانية بأننا كلنا فى روسيا، وأن من يتحركون أمامنا إنما هم الشخصيات التاريخية التى صاغها «أنطون تشيكوف»، والغريب أن «بلاتون» لم يستخدم سوى الألوان الفاتحة، الأصفر والبرتقالى، فالأبيض وبعض من شاسيهات (الروز) ولم نر عنده استخدام الأخضر والأحمر يكاد يذكر، بينما كان الأزرق الزهرى هو البطل فى جميع الألوان الذى ينظر على خشبة المسرح.

وتعتبر تجربة «لسلى بلاتون» على خشبة المسرح القومى المصرى، تجربة رائدة ليست فى استخداماتها للإضاءة الطبيعية فى الديكور

الواقعى فقط، وإنما أيضًا كانت مدرسة فى الأداء التمثيلى، ومدرسة فى التأثيرات المنظورة والمحسوسة والمسموعة، فلقد كان منوط بى وأنا مساعد مدير مسرح أن أضع فى يمناى قبقابًا (يلبس فى اليد) من الخشب، مزودًا بجلاجل (أجراس نحاسية صغيرة)، وكانت مهمتى أن أصور بهذا القبقاب خطوات جياد تجر العربة تنهب الطريق الترابى خارج المرئى على خشبة المسرح، وكان فى يدى اليسرى كتاب ضخم يتلقى خطوات اليد اليمنى التى تصور وقع خطوات الجياد الموقعة، وكنت أفعل هذا من بداية كالوس اليمين، مسرعًا إلى نهاية كالوس اليسار، وأما مؤثر هطول الأمطار السمعى، كان عبارة عن صندوق مستطيل ومدرج من الداخل مثل درجات السلم تمامًا، وضُع داخل هذا الصندوق قبل إحكام غلقه كميات متساوية من الفاصوليا البيضاء، بجانب حبات رمال غير ناعمة، فكان كلما قلب الصندوق على محوره الخشبى كانت حبات الفاصوليا مع الرمل تسقط بقوة الدفع من أعلى التدرجات بداخل الصندوق إلى أسفله، فكانت تعطى مؤثرًا لسقوط المطر المصحوب باصطدامات قطع الثلج، بجانب خرير الماء، وفى أثناء تشغيل هذا المؤثر كان يصاحبه هزات على (اللوح المعدنى) المتدلى من السوفتيا والذى يصور لنا صوت الرعد أصدق تصوير، وفى المقابل كان الضوء على خشبة المسرح يتحاور مع هذه المؤثرات، فكانت خشبة المسرح تتحول إلى اللون الرمادى القاتم، بينما لون الثلج فى الخارج يلقى بشعاع من البياض الناصع على وجوه الممثلين الذى جعلهم

«لسلى بلاتون» فى مثل هذه اللحظات على مقربة من النوافذ والمداخل.

وتجربة «لسلى بلاتون» كانت بجانب كونها رائدة، إلا أنها تجربة لن تتكرر بمثل هذه الدقة وهذا الانضباط وهذا التحاور الدقيق بين المفردات المسرحية جميعها.

فيدرا:

والتجربة الفرنسية على المسرح المصرى:

رائعة «راسين» (فيدرا) تحولت إلى مدرسة للتمثيل فى المسرح القومى المصرى، فلقد اتفق الكاتب المصرى «سعد الدين وهبة»، والذى كان وقتذاك وكيلاً لوزارة الثقافة، اتفق مع العلاقات الثقافية الخارجية بالوزارة على استدعاء مُخرج مسرحى فرنسى دارس لراسين ومهندس ديكور ليستقدمهما وزير الثقافة «يوسف السباعى» وقتذاك على نفقة الدولة لكى يقوما بإخراج وديكور رائعة «راسين» (فيدرا) للمسرح القومى المصرى، ووصل بالفعل إلى القاهرة مسيو «جان بيير لاردى» المُخرج المسرحى، ومعه مهندس ديكور هو «جان ايف تافرنيه» ومنذ اليوم الأول لوصولهما تحول مبنى المسرح القومى إلى خلية نحل فوصول ضيفى فرنسا لابد أن يرافقهما وزير الثقافة ووكيل الوزارة ورئيس إدارة العلاقات الثقافية الخارجية، وعلى مديرة المسرح القومى «سميحة أيوب» أن تجيش لاستقبال جميع نجوم المسرح القومى، هذا ما كان فى اليوم الأول، ولا تعنينا التواريخ هنا بقدر ما نركز على المناخ العام والنتائج التى حصلنا

عليها من خلال استقدام الثقافة المسرحية الفرنسية إلى الثقافة المصرية، وتحرك بالطبع سفير فرنسا فى القاهرة وملحقنا الثقافى «د.عاطف صدقى» وقتذاك فى مكتب باريس ومدير المركز المصرى فى باريس «فاروق حسنى» وزير الثقافة فى حقبة التسعينيات، وهذا الحشد الكبير، وهذا الاهتمام، أعطى للمسرح القومى أعلى درجات الاهتمام، وأعلى أرقام لميزانية إنتاج عمل مسرحى.

وكما قلت.. كان مبنى المسرح القومى خلية نحل، وزاد عليه أنه أصبح قبلة أهل الكلمة من الكُتاب والنقاد والصحافيين، وتوالت فى وصول المعلومات عن قرب إنتاج والبداية فى جلسات التدريب واختيار الممثلين إلى صفحات الجرائد اليومية وسرت شهرة الرواية والمسرح القومى وأبطاله وبطلة المسرحية مديرة المسرح القومى «سميحة أيوب» فشاركها فى البطولة «أمينة رزق» فى دور «رئون المربية»، «فاتن أنور»،

«فردوس عبد الحميد»، «محمد العربى»، «حسن عبد الحميد» أمام عملاق التمثيل «عبد الله غيث».

وتجربة (فيدرا) بالنسبة لى لا يمكن أن تنسى أنها هى السبب فى أن أرى وأعيش وأستمتع بالحياة لمدة ثلاثين يومًا فى عاصمة الفن والنور باريس، وكان السفر إلى باريس حلمًا بعيد المنال، وقبل أن أحكى عن سفر المسرح القومى إلى باريس ليعرض (فيدرا اربيكا) على خشبة دار الأوبرا كوميك، وهى دار عرض تماثل مسرح (محمد فريد) من حيث المبنى والمكان، فهى فى حى يتوسط

العاصمة (مثل حى عماد الدين) ملىء بالمحلات التجارية والمقاهى ودور السينما والمسارح والمطاعم ومحطات مترو الأنفاق. ولسوف أؤجل الكلام عن المكان إلى ما بعد الكلام عن إخراج المسرحية هنا فى مصر.

ويعلم الله كم من الصراعات والمساومات والوساطات والحروب الباردة بين كل الراغبين فى إظهار الولاء لمديرة المسرح القومى لكى يتم ترشيحه للعمل أمام نجمة المسرح القومى ومديرته فى تجربة قد لا تتكرر، خصوصًا بعد أن أعلنت وزارتا الثقافة فى مصر وباريس بأنهما يحتضنان هذه التجربة ويحتفيان بها ومستعدتان على سفرها إلى باريس لكى تمثل قمة الثقافة سواء فى مصر، أو لفرنسا من حيث هى مسرحية لشاعرها الكبير «راسين» وتمت الترشيحات والاختيارات والاختبارات، وشاهد المُخرج أعمال مسرحية مصرية مسجلة تليفزيونيًا للمسرح القومى بأبطاله: «حمدى غيث، عبد الله غيث، حسن عبد الحميد، محمد وفيق، محمد العربى، فردوس عبد الحميد، فاتن أنور، أمينة رزق، ووقع الاختيار عليهم جميعهم اختصارًا للوقت والجهد، وبدأت جلسات التدريب، ويبدأ مهندس الديكور «جان ايف» يحتل المرسم، والمكتبة والمخازن وردهات المسرح، وبدأت الخامات لتنفيذ الديكور تصل تباعًا، أطنان من الأخشاب، والبامبو والسلك الشبك الممدد والخيش والقطران وقوع رابر، واستدعى «جان ايف» منفذة ديكور روسية تعيش فى فرنسا، وكانت امرأة ضخمة الجثة مسترجلة، لا تفيق من الخمر أبدا، وبدأت مسيرة التنفيذ، واشترك معنا فى هذه التجربة

مهندس الديكور المصرى «عبد المنعم كرار» ومشت خطوات تنفيذ الديكور مع الإخراج جنبًا إلى جنب، وعملت ورش المسرح القومى بكامل طاقتها، وبدأ تنفيذ الملابس، والتى كانت غريبة علينا، فالخامة نوع من الحرير الطبيعى، يتم رسمه بواسطة (رش الألوان) وكل الألوان متداخلة، وكلها تعبر إذا ما أمعن المدقق النظر إلى الملابس يجد أنها تبرز الجانب الحسى فى الأعضاء، وإن كان بشكل مطموس، وما يهمنا هو نهاية المراحل والوصول إلى محطة توظيف الإضاءة المسرحية، أو ما اتفقنا على أن نطلق عليه (الإبداع الضوئى) فى هذا العرض الفرنسى فيقول:

١ ـ تكون الديكور كان يقتضى أن تلقى كل براقع السفايت وأن تظهر البرجكتورات عارية أمام الجمهور، وهو أمر لم يكن جديد علينا، فلقد سبق للمُخرج المصرى «سعد أردش» و«كرم مطاوع» و «السيد بدير» أن ألغوا براقع السفايت وأظهروا عرى (البرجكتورات) كمعطى جمالى ودلالى للعرض المسرحى.

٢ ـ استخدام برجكتورات الصالة جميعها كتركيزات لا تتجاوز فتحة (البرونسيوم).

٣ ـ استخدام برجكتورات يتركز الضوء منها على ما بعد فتحة (البرونسيوم) لمسافة لا تزيد عن مترين فى القطر والمساحة الكلية للتأثير الضوئى.

٤ ـ استخدام أجهزة (الهرسات)، كل هرسة تعطى للمسافة الأعمق تركيزاتها الضوئية.

٥ ـ استخدم «جان ايف» سلمًا يصل من مقدمة خشبة المسرح صاعدًا إلى مستوى (سور السوفتيا) واستخدامه فى صعود وهبوط الملك والشخصيات الأخرى، فكان لزامًا على المُخرج أن يبتكر استراتيجية جديدة تخدم ذلك المعطى التشكيلى، الجديد على خشبة مسرحنا القومى بشكل خاص، والمصرى بشكل عام، فاستخدم البرجكتورات على (كابولى) داخل القفص المسرحى بمحازاة جدران الكواليس يمينًا ويسارًا، بحيث تعطى التأثير المباشر لمصدر نزول أو صعود الممثلين.

٦ـ استخدم «جان بيير لاروى» (البيبيهات) داخل علب مموهة بألوان الديكور وداخل نتوءات البرتكابلات أو منحشرة داخل درجات السلالم أو المستويات وبشكل غير مرئى، وذلك إعطاء التأثير المباشر لنقل تعبيرات وجوه الممثلين حيال إلقائهم لمقاطع طويلة وعنيفة من شعر «راسين» فى (فيدرا) الكلاسيكية الفرنسية.

وكانت التأثيرات الضوئية فى هذه المسرحية تمتاز بقوة الإيحاء وقوة الرمز وقوة التأثير على المشاهدين(١)، ولهذا فإن مسرحية

(١) لقد شهد المسرح القومى فى مصر حادثة غريبة أوردها لطرافتها، وأيضاً لمدى علاقتها الشديدة بما نحن بصدد. فلقد كانت سميحة أيوب أثناء إلقائها لمقطع شعرى عنيف، تلقيه بقوة شريرة عاتبة، وكان (البرجكتور) المسلط عليها داخل فجوات الديكور والذى أسميناه (مموها) وسلطا وركز على وجه سميحة، وكان مكياجها صارخاً، وكانت على (قبة العينين) مادة لامعة كأنها الماس، عكست التماعات متقطعة مرعبة فى عيون المشاهدين، فإذا بأحد المتفرجين يصاب بحالة صرع ظناً منه بأن ماساً كهربياً قد أصابه، وحذر بصوت صارخ (كهربا، المسرح فيه كهربا)، وإذا بكل المشاهدين يفزعون ويسرعون الخطى خارجين من الأبواب الجانبية لصالة المسرح، ولولا سيطرتى أنا شخصياً بالتدخل الفورى من خلال طمأنة الجمهور، وإعادته إلى مقاعده شارحاً لهم الموقف لفسد العرض وفسدت الليلة والرواية.

(فيدرا) تعتبر من الوجهة الفنية عرضًا متميزًا فى إنتاج المسرحيات المشتركة، أو المستدعى لإخراجها وتصميم ديكوراتها وملابسها والإشراف على التنفيذ طاقمًا من فنانى الجمهورية الفرنسية بالتعاون مع حكومة مصر المتمثلة فى وزارة الثقافة.

وسافرت (فيدرا) إلى باريس، وكانت هناك بديكوراتها وإضاءتها وإخراجها وتمثيلها مثار نقد لاذع، لأن الفرنسيين اعتبروا أن من سافر إلى مصر من فنانى فرنسا، لم يكن إلا خدعة كبيرة، فليس «جان بيير لاروى» وليس «جان ايف تافرنيه» إلا فنانين مغمورين فى (بيوت ثقافة) فرنسية، أى أننا وقعنا فى أيدى (هواة) أرادوا أن يقتحموا ويخترقوا بتجربتهم المصرية العاصمة باريس، فباءت أحلامهم وأحلامنا بالفشل المحقق، وعدنا محملين بالجرائد التى تتهمنا بأشياء لم تكن فينا، وبأشياء جاملونا كثيرًا خوفًا من حرج مشاعرنا.

انطونيو وكليوباترا بإخراج إنجليزى:

انتوى المسرح القومى أن يقدم رائعة «وليم شكسبير» (انطونيو وكليوباترا) فى موجة من سلسلة المسرحيات المصنوعة (نصًا وإخراجًا) لسيدة المسرح الأولى مدير المسرح القومى «سميحة أيوب» التى كانت مديرة لهذا المسرح مدة خمسة عشر عامًا وتم استقدام «برنارد جوس» من إنجلترا وكذلك «جوس» قد استقدم معه مهندس ديكور.

وهذه التجربة المحظوظة من حيث اكتمال حيازة الإبداع فى كل مفردة من مفردات المسرح، سواء فى الديكور أو الإكسسوار أو التمثيل، أو الإضاءة، ولقد حشد المسرح القومى كل طاقاته لإنتاج هذا العمل الكبير، فمن حيث الممثلين فقد اختار المُخرج أعلى نجوم مسرحنا المصرى، بعد أن شاهد أعمال هؤلاء النجوم (تليفزيونيًا) فى عروض خاصة، وبناء على تعرفه على الطاقات، تم التوزيع، ومع تدريبات «برنارد جوس» لنا وقفة: أن مواعيد الجلسات للتدريب الحركى كانت تتم فى الصباح، فى الساعة العاشرة صباحًا، تمرينات رياضية، جرى دائرى فى المكان، ثم تدريب الكرة، أو الكرات.

١ ـ الفريق يلعب فى الأسبوع الأول بكرة صغيرة لمدة ساعة يوميًا.

٢ ـ الفريق يلعب بكرة أكبر حجمًا لمدة أسبوع، وفى كل مرة يستمر اللعب لمدة ساعة يوميًا.

٣ ـ كل الممثلين يلعبون بالكرات الثلاث مرة واحدة لمدة ساعة، ومن خلال تبادل الركل بالأيدى للكرات بأحجامها الثلاث أوقف المُخرج اللعب وهو فى قمة حماس اللاعبين واهتمامهم وصخبهم لكى يلقى بالمعلومة الهامة، وهى:

(..لا يتصور أحدكم أن اللعب بالكرة ضرب من العبث، أو هو تسلية، أو هو حتى لعبة رياضية، إنما هو فى المقام الأول لعبة (درامية) فمعنى أن يتركز اهتمام متلق الكرة الصغيرة من الراكل،

وحتى لا تسقط من يده الكرة فإنه يحرص على شديد الاهتمام بالتلقى الجيد، وبالتالى الإرسال الجيد، وكذلك بالنسبة للكرة متوسطة الحجم، فإن الاهتمام بها إرسالاً واستقبالاً يقل فى الحذر نظرًا للحجم، ويزيد فى الاهتمام بالإيصال، أو الإرسال الجيد، ثم أن هناك الكرة ذات الحجم الكبير، إنها تأخذ صفة الضخامة فى الإرسال وكذلك الاستقبال، إنها واضحة إنها لقامة، هكذا يكون اهتمامنا بالإرسال والاستقبال للجملة المسرحية، جملة الحوار المتبادل، مهما كانت صغيرة، فهى كالكرة الصغيرة، إن سقطت فأن كثير من العناء سوف يُبذل لاستعادتها، وكذلك الجملة المسرحية، فالحوار القصير، حوار خطير، حوار على درجة عالية من الأهمية، وجب الاهتمام حين يلقى ووجب الحرص على تلقيه أيضًا باهتمام، وكذلك حسب كل حجم للجملة، وأما المونولوج الكبير، فإن الجميع يصغى له باهتمام بالغ، ذلك لأن قدرة اللاعب هنا لابد أن تكون على درجة من الحذق، من الحرفية، من الذكاء بألا تنحرف، أو تسقط، أو تشط، وأما مسألة وصول الكرات إلى المسرحى، فإن التسجيل للأهداف فى مسرحى الجمهور مهمة عسيرة تحتاج إلى الإبهار والقدرة وقبل كل ذلك المعرفة..).

وتعلمنا الدرس، وكان مفيدًا لحداثته بالنسبة للبعض منا، وسار جدول العمل بإيقاعه الطبيعى، جلسات تدريب على الإلقاء، والغريب أن المُخرج الإنجليزى كان يراعى سلامة النطق العربى حسب النسخة المترجمة باللاتينية بين يديه والمشكولة أيضًا باللغة اللاتينية، ثم أضاف مكرمة تعلمناها أيضًا منه، أن الوقفات فى

حوار مسرحيات «وليم شكسبير» لا يجب أن تكون وقفات شطرات بقدر ما هى محطات لإيصال المعانى، موانئُ للقيم، دقة فى التعبير، عصبية فى الإلقاء دون إظهار انفعالات على الوجه، هذا هو منهج المُخرج الإنجليزى فى الأداء، وحينما أتى دور (الحركة المسرحية) كان علينا أن نستوعب معه قبل البداية تخيله للحركة التى شرحها لنا من خلال أوراق مقصوصة ومخصوصة دون على كل منها اسم شخصية من شخصيات المسرحية، ووضع كل ورقة حسب تصوره على (خريطة الديكور) وخلفه جنوده سواء كانت جنود الرومان، أو جنود المعسكر المصرى، وأما المجاميع الأخرى كالعقاب الذى يرف بجناحيه كلما انتقل المُخرج بأحداثه إلى المعسكر المصرى، وحاملات سلال الفاكهة ووصيفات الملكة كليوباترا، ورجال البلاط الملكى المصرى بملابسهم التى تظهر بطونهم وصدورهم ملابس فرعونية، وأما الرومان فهم بالملابس المشهورة عنهم وعنا والموصوفة والمرسومة شفى الكُتب بأصولها التاريخية وزركشتها التى كانت سائدة وقتها.

وعلينا أن نعى ونتخيل الملابس، والحركة، والعلاقة العسكرية بين معسكر الرومان والمعسكر المصرى، وفلسفة اللون عند كل منهم، ثم حدود الحركة على الديكور:

الديكور كان عبارة عن سفينة كبيرة ضخمة من الداخل، وأما أرض السفينة فكانت تمثل أرض رملية تتمركز فيها كل مشاهد المعسكر المصرى، السلالم كانت هى بهو مدخل فقد الملكة كليوباترا

وأما المنزلقات فى اليمين واليسار فكانا يمثلان معسكرات الجند والحرب هنا فى مصر، وهناك فى المعسكر الرومانى.

وأتى الإبداع الضوئى بعد الإعداد النهائى للديكور وبعد انتهاء قسم الأزياء من إعداد الملابس، كان علينا أن نجلس على رمال معسكرنا المصرى فى وسط خشبة المسرح نحن طاقم الإخراج المصرى

«فاروق الدمرداش، أمين بكير، عاصم البدوى» لكى نسجل رؤية «برنارد» للإضاءة، لقد شرح وجهة نظره فى مساقط الضوء، بحيث خصص للمعسكر المصرى إضاءة مباشرة غامرة معظم ألوانها لا يخرج عن الأبيض الناصع والأصفر، وأما مشاهد المعسكر الرومانى فكانت تميل إلى الزرقة والاخضرار والاحمرار، وكنا لا ندهش حيث نجد فى إرشاداته سحب حزمة ضوء المعسكر المصرى سحبا كأنه الانسحاب من الميدان لكى يحل مكان المنسحب شعبًا آخر وجنود آخرين، إنها متعة بصرية من خلال الألوان، وتجاوز العين مع المعنى والمكان والشخصيات.

لقد كانت الإضاءة فى مسرحية هذا المُخرج الإنجليزى «برنارد جوس» (انطونيو وكليوباترا) للمسرح القومى المصرى، تجربة استفدنا منها الكثير من درامية الضوء مع كل حركة ميزانسيه، مع كل جملة موسيقى، مع كل دخول جنود من أى من المعسكرين، إنه ضوء يتحاور مثله مثل الدراما وربما يتجاوز الدراما المنطوقة فى معظم الأحيان.

إطلالة على التجارب المصرية..

لابد أن نذكر تجربة «يوسف وهبى» باعتبارها أول المسارح المنضبطة والتى استخدمت الإضاءة الحديثة بوعى بما استجلبته من أجهزة للإضاءة من إيطاليا بمسرح رمسيس، الذى أقيم بمدينة رمسيس، والتى هى الآن (مسرح البالون) والتى كان يملكها "يوسف وهبى" مشاركة مع القنصلية الإيطالية.

وكلنا يعرف أن فرقة رمسيس كانت ملك رمسيس بك «يوسف وهبى» كما كان يُطلق عليه آنذاك، وقد انضم إلى فرقة رمسيس ممثلون وطلاب معرفة بأصول المسرح الحديث، الذى نقله من إيطاليا وفرنسا المُخرج والممثل وصاحب مدينة رمسيس كما قلنا «يوسف بك وهبى».

وعرفت الحركة المسرحية تحديد درجة الواقعية الضوئية التى تتآخى مع المسلك الدرامى، ففى الموسم الأول للفرقة الوليدة كانت درجة الإبهار بكل ما نقل عن استخدام الضوء (المتقابل) على رسم (قلب) على الستارة البريمو، وإضاءة المسرح (خشبة المسرح) بعد انفراج الستار إضاءة جزئية، تبدأ من إضاءة العالم الخارجة، وتمتد

إلى الأمام إلى أن تصل إلى مقدمة المسرح وتصبح خشبة المسرح مغمورة بالضوء، كانت هذه الإنارة تحظى بالتصفيق الحاد من الجمهور، إذ كان هذا المنهج مبهرًا وجديدًا على واقعنا المسرحى.

ولا نتعقب تاريخ إنتاج كل أعمال فرقة رمسيس وإنما يعنينا أن نذكر محطات وصول فرقة مسرحية مصرية إلى أرض مصر بكل ما تتميز به الفرق الأجنبية، فمنذ قدم «يوسف وهبى» مسرحيته الرائعة.

(سفير جهنم) قد استخدم «يوسف وهبى» (مُخرجًا) بجانب قيامه بدور البطولة، استخدم (الخدع المسرحية) كالانفجارات من حمم النار التى تواكب شخصية (الشيطان) الذى هو نفسه سفير جهنم الذى يغرى ضعفاء النفوس بالسير فى طرق الرذيلة والفساد، ويحصد ضحاياه حصدًا، فنجد الفواجع أمامنا، نعايشها وتعتصر قلوبنا هلعًا لما نراه، وكلما ظهرت شخصية الشيطان أمامنا على خشبة المسرح، الذى كان ينقلب لونه (الضوئى) من الأصفر والأبيض، لون ضوء النهار العادى، إلى تلك الدوامة الضوئية التى تُشعر المتفرج بالرُعب حين يستخدم ضوء يشبه الشهب الخاطفة التى تمثل كتلاً ضوئية سريعة وخاطفة تتمحور فى اللون الأزرق الداكن والبنفسجى والأحمر، ولقد نقل «يوسف وهبى» تلك التقنية من مشاهدته لمسرحية أوسكار، وايلد (صورة دوريان جراى) أو (الخطايا السبع) كما هى مشهورة لدينا ـ ولقد قال لى «يوسف

وهبى» فى حديث أجريته معه فى عام ١٩٦٠ تحت عنوان: «من الباب الخلفى» ـ لجريدة الحقائق الأسبوعية قال لى:

أبهرتنى الإضاءة الرائعة التى استخدمها مُخرج (صورة دوريان جراى) فى إيطاليا، ولما قررت أن أقدم (سفير جهنم) هنا على مسرح حديقة الأزبكية عدت إلى مذكراتى وأوراقى حينما كنت أدرس وأسجل ما كنت أعجب به فى العروض المسرحية سواء فى فرنسا أو فى إيطاليا، فحين كانت تظهر شخصية (مفيستو فليس) على خشبة المسرح، وهو شخصية الشيطان الذى يتغير كل شىء حوله بمجرد ظهوره، فنقلت نفس الأسلوب، ولا تندهش من اعترافى بأنى نقلت، ولا تعجب حين ترى أبناءنا من الدارسين لا يذكرون مصادر ما ينقلونه، وإنما ينسبونه لقرائهم واسأل عشاق الفن المسرحى عن الذين عدوا البحر وعادوا.. واسألنى عن فهمى فى حدود علمى وعملى بالمسرح ممثلاً ومُخرجًا وكاتبًا وصاحب فرقة، وصاحب خبرة، وصاحب تجارب، وكما يقولون صاحب مدرسة اسمها مدرسة رمسيس، أو مسرح رمسيس.

واسأله:

كيف كان تفكيرك فى تنفيذ الإضاءة بإمكانات متواضعة؟.

ويجيب:

لقد نقلت نفس الأسلوب فى إخراجى وتصميم الإضاءة (لسفير جهنم) على غرار (الخطايا السبع، أو دوريان جراى) ولجأت كما لجأ مُخرج المسرحية الإيطالية إلى تحديد اللون فى المكان، أو

الأماكن التى يظهر فيها الشيطان، فمرة من يمين المسرح، ومرة من يساره، ومرة مخترقًا خشبة المسرح منطلقًا كالصاروخ من عمق الصدر، ومرة من فتحات فى خشبة المسرح حينما تفتح لأظهر منها، فإن وهج النار يسبق ظهورى ولم يكن وهج النار هذا سوى شمسة عليها (سلوفان) أحمر ومروحة تحرك شرائط من الحرير مثبتة على حواف هذه الفتحة فإذا بالهواء يظهر شرائط من الحرير الملون بين الأحمر والأصفر والأبيض، فكان الشيطان يخرج من لهب هذه النيران، وكنت أنا أستمتع بتصفيقات الجمهور إعجابًا منه بهذه الإطلالة الإخراجية المصرية، ولكنى أعترف بأنى نقلتها من إيطاليا، ولكن بإمكانات بسيطة وبدائية، لكن ما يسعدنى، إنها كانت صادقة، وكانت مؤثرة.

ولأنى شاهدت معظم أعمال «يوسف وهبى» حينما كنت فى الثامنة من عمرى[1] فإنى أشهد الآن بأن ما شاهدته سواء: (بنات الريف، أو الاستعراض العظيم، أو كرسى الاعتراف، وبيومى أفندى، أعظم امرأة، كابورال سيمون أو الأخرس وراسبوتين)، كل هذه المسرحيات كانت تلقى من الجمهور كل استحسان، لدرجة أن بعض المشاهدين كان من شدة تأثر من المواقف المحكمة الصنع كان يضج

(١) أرجو ألا يعجب القارئ من هذه الملاحظة. فأنا ابن محمد أمين بكير معاون الدار فى مسرح حديقة الأزبكية، وكنت طالباً بمدرسة راغب مرجان بباب الحديد وكنت المقيم مع أبى فى مسرح الأزبكية، وكنت المشاهد الصغير الذى يشاهد بلا فهم، ثم يشاهد بالوعى بعد الأسئلة والقراءة والتخصص فى هذا المجال ـ لهذا وجب التنويه.

بالصراخ فى كرسى المشاهدة مناشداً من هم على خشبة المسرح، والذين يمثلون من خلال أدوارهم قمة الظلم للشخصيات الضعيفة المنكسرة والتى سرعان ما تثور لتثأر لكرامتها ووجودها، وحينما كانت تحتدم المواقف ويشتد الصراع، ويصل الأمر بالشخصيات المرسومة لأن تكون صارمة ظالمة، فإن الجمهور يضج طالبًا للشخصية التى يقوم بها «يوسف وهبى» الرحمة، ومعظم عروض فرقة رمسيس كانت ميلودرامية جدًا، صادقة جدًا، مجيدة جدًا فى إبداعاتها الضوئية والسمعية والتشكيلية والتمثيلية والإخراجية، فاستحقت فى مجال الريادة أن تأتى على رأس الفرق المسرحية التى يملكها أشخاص، وتأتى فى المرتبة الثانية بعد (الفرقة المسرحية الحكومية) المسرح القومى الآن، وهى الفرقة (القومية) فى عهدها القديم، وتميزت عروض هذه الفرقة بجانب فرقة رمسيس باهتماماتها بالتحديث الدائم فى أجهزتها الضوئية لمسايرة التطور العالمى.

الإبداع الضوئى عند عزيز عيد..
كما حكت عنه فاطمة رشدى..

فى جلسة دُعيت إليها، وكان صاحب الدعوة فنان معروف لدى كل الفرق المسرحية إنه الخطاط «شطا»، الذى كان لى الشرف فى أن عملت معه (صبى خطاط) وصبى (رسام) للإعلانات المسرحية فى فترات الإجازات الدراسية. ولما كان «شطا» هو أستاذى ومعلمى يجلس على كازينو الجوهرة (بميدان العتبة) خلف تياترو الأزبكية، المواجه لدار الأوبرا القديمة قبل أن تحترق، وكانت جلسته دائمًا مع الأصدقاء تمامًا مثلما كان يفعل «شكرى راغب» مدير عام دار الأوبرا، وكان مجموعة الأصدقاء لشطا تتألف من الممثلين وعمال المسرح وموظفى دور العرض المسرحى، وكانت ملكة جميع الجلسات على مائدة «شطا» هى الفنانة الكبيرة «فاطمة رشدى»، وكنت أنا وقتها قد انتهيت من دراستى الثانوية ورحت أعمل فى جريدة الحقائق الأسبوعية، وكما قلت آنفًا كنت أحرر باب اسمه (من الباب الخلفى للمسرح)، وقال لى "شطا" حينما دعانى على مائدته وقدمت له نسخة من الجريدة وقرأ لى موضوعًا كنت قد نشرته، فإذا به يقدم الجريدة للفنانة «فاطمة رشدى» التى تقرأ الموضوع وتعجب به، وكان عن فنان الديكور «حسن السعدنى والعمالة المسرحية»، وقالت لى «فاطمة رشدى»:

(.. عايزاك تبقى تيجى تقعد معانا، ألا أنا على قلبى هم ما يتلم، وإن كنت تكتب عنى، فأرجوك تقول للناس، إن فاطمة رشدى ساره برنار الشرق، صديقة الطلبة، نجمة المسرح والسينما اضطرتها الظروف تغنى وترقص قدام السكارى فى الملاهى الليلية، علشان تقدر تعيش..).

سامحونى، لم أكن أعرف وقتها من تكون فاطمة رشدى، لم أشاهد لها أية مسرحية، ولم أكن من مرتادى دور السينما، فهرعت إلى والدى أسأله ما دار بينى وبين فاطمة رشدى، ضحك أبى وكان فى فراش المرض ومد يده إلىّ مشيرًا على كومة من المجلات والجرائد وقال:

اقرأ فى هذه الجرائد والمجلات، لعلك تدرك مع من كنت تجلس، ثم قل لى ماذا عُلمت..

وبكل أسف.. حينما علمت من تكون فاطمة رشدى من خلال ما قرأت، لم أجد أبى على قيد الحياة لكى أقول له ما قد فهمت، وذهبت إلى الكازينو بعد مدة عشتها فى حزن دفين على فقدانى لأبى، وبكيت أمام فاطمة رشدى، ثم قال لى «شطا»: لا تبكى يا أمين، وتعال أنا وأنت والست فاطمة «لطلعت بيه المقدم»[1] ونخليه يعينك مطرح أبوك.!؟

---

(١) طلعت المقدم، كان يشغل منصب مدير عام مسرح حديقة الأزبكية من قبل وزارة الشئون الاجتماعية، وكان يعاونه كل من جمال غزو، وحيد الشناوى فى إدارة المسرح فى فترة الخمسينيات وأوائل الستينيات.

لم يكن هذا فى حسبانى، ولم أخطط له، ولكنى لا أملك إلا أن أنصاع، وذهبت فى صحبتهم ليقابلنى «طلعت المقدم» بكثير من الجفاء ويقول لشطا: إن كان عايز يشتغل ماعنديش غير خدمة سايره، فقالت فاطمة رشدى: دا واد نور عنده شهادة يا طلعت بيه وبيكتب فى الجرنال، ولكن مكالمة تليفونية أتت إلى طلعت المقدم شغلته عنا، وأشار إلىّ بأن أذهب للأستاذ «وحيد الشناوى»، فذهبت إليه بعد أن أوصانى «شطا» بألا أترك هذا الأمر، ولحق شطا بفاطمة رشدى التى انصرفت غاضبة من جفاء طلعت المقدم وتكبره، ولم تمض أيام حتى أُلحقت بالعمل (ساعيًا) فى مسرح حديقة الأزبكية ملحقًا على مكتب الفنان «صالح الشيتى» وكان علىّ أن أظل محافظًا على عملى بجريدة الحقائق، ووجدها رئيس التحرير فرصة لأن أكتب عن المسرح من الداخل، وأول شىء قمت به بعد أن أُلحقت بالعمل هو إنى ذهبت إلى فاطمة رشدى لأكتب ما كنت قد أجلته عن موضوع رقصها أمام السكارى فى الملاهى الليلية، وبعد النشر وصل خطاب إلى فاطمة رشدى من الدكتور «عبد القادر حاتم» يخبرها فيه بأنه قرأ ما نُشر بجريدة الحقائق، وأنه يخصص لها معاشًا شهريًا، وأنه ألحقها مشرفة على المسرح الشعبى، وكم سعدت أنا بهذه النتيجة.

وفى لقاء مع فاطمة رشدى المشرفة على المسرح الشعبى رحت أسألها عن الفنان "عزيز عيد" وعن تفكيره وعن فلسفته وعن عبقريته الإخراجية فقالت:

عزيز عيد أستاذى قبل أن يكون فى يوم من الأيام زوجى، الذى اشترك فى الحياة المسرحية بدءًا من سنة ١٩٢٠ وحتى عام ١٩٤٥ وهى الفترة التى كان فيها عزيز عيد ممثلاً ومخرجًا رائعًا.

هل عزيز عيد كان يختلف عن غيره من فنانى عصره؟

أقول إن عزيز عيد كان يختلف فعلاً.

فى أى شىء؟

فى كل شىء.

تريد شيئًا محددًا.

عزيز درس الفن متأثرًا بالمدرسة المسرحية الفرنسية.

وما تلك المدرسة؟

أن يتم تصميم العرض المسرحى، أى أن يقع اختيار عزيز على النص الذى اتفقنا على قيامه بإخراجه، فأول شىء كان يقوم به هو أن يضع خطة عمل لا تبدأ عنده بالتمثيل عادة، وإنما تبدأ برحلة فى الإعداد والتجهيز وتركيب المعدات، ثم يحيا فى الجو الذى استوحاه، ويجعل ممثلى مسرحيته التى سيقوم بإخراجها يعيشون معه فى نفس المناخ، ويصل بهم إلى فهم دقائق الأمور عن الشخصيات، وعن المكان، وعن الحديث، وعن الطبيعة والمناخ الثقافى والاجتماعى للبلد التى تدور فيها حوادث المسرحية، والجو العام، درجة الحرارة، درجة الضوء، وهكذا يصل بكل مفرداته إلى قمة النضج فى العمل المسرحى.

لقد كنت قاسمًا مشتركًا فى كل أعماله، فماذا كانت فلسفة الضوء عنده.

الإضاءة عند عزيز كانت ممتازة، وكل من شاف عمل من أعماله أشاد بالإضاءة، وده لأن عزيز عيد كان على قناعه بأن فيه فى الواقع حاجات تفوق الخيال، وعلشان كده كانت كل مسرحيات عزيز عيد تمثل الواقع بكل شىء فيه، وخد اقرا الكلام اللى كتبه عزيز فى مجلة من المجلات.

أعطتنى قصاصات وقرأت فيها:

.. على القائمين بالعمل المسرحى أن يتعاملوا مع الإضاءة المسرحية من منطلق فلسفى وجمالى جديد، ومنهج يعتمد على الإعداد العقلانى فى المشاكل الحرفية.

وبعض هذه القصاصات يتكلم فيها عزيز عيد عن تجاربه الإخراجية، والبعض الآخر يتكلم فيها عن نفسه، وعن الجو المسرحى العام، ولكن ما يهمنا أن نسجله عن عزيز عيد هو أنه الفارس الأول الذى استخدم الإضاءة ليلاً ونهارًا، وظهرًا وغروبًا وشروقًا، ولكن بما يتواءم مع أحداث العرض، ونفسية أبطال هذا العرض، وأن أعظم إبداع درامى له كان حيال إخراجه لمسرحية (الجريمة والعقاب)، فلقد كانت الإضاءة شهادة أستاذنا «فتوح نشاطى» قمة فى الوعى، قمة فى الإبداع، قمة فى استخدام درامية اللون مع الأحداث العاصفة فى هذه المسرحية.

تجربة فتوح نشاطى..

لـ «فتوح نشاطى» فى نفسى منزلة خاصة، فلقد كان أستاذى وأبى الروحى، فهو الذى أعطانى أول فرصة تمثيل، وهو الذى كان لى شرف البداية معه بالعمل فى مسرحية (تاجر البندقية) مساعدًا بالإدارة المسرحية، وهو الذى فتح لى قلبه ومكتبه ومكتبته وعقله لكى يضعنى على الطريق الصحيح.

وكان من فلسفة "فتوح نشاطى" ذلك النظام الفرنسى فى العمل وهو الاجتماع الدورى الأسبوعى، أو النصف أسبوعى (Totemic alprllems) نقله عن فرنسا، وهذا ما يسمى امتياز المُخرج الذى يتعامل مع الأقسام .The Director of stereo attires Girlie – Ter – وهذا هو الشكل المتطور الذى يضمن خروج العمل المسرحى على آكمل صورة، فلقد أخذ المُخرج وقتًا كافيًا لتنظيم أفكاره وتوفرت له كافة المعلومات عن الشخصيات، وهى ذات المدرسة التى تعلم عزيز عيد نُظم الإخراج منها.

وإذن.. فإن «فتوح نشاطى» من المُخرجين الذين كانوا حريصين كل الحرص على معايشة طاقم الإخراج مع الممثلين لكى يسير العمل المسرحى سيرًا طبيعيًا متناميًا حتى يصل المُخرج إلى ما يسمى

بروفات (قبل النهاية) فتكون كافة خيوط اللعبة المسرحية فى يده، قابضًا عليها وعلى أدواته من أجل عرض مسرحى متميز.

وتعتبر إسهامات «فتوح نشاطى» فى روائعه المسرحية التى قام بإخراجها، أذكر منها: (زواج فيجارو أو حلاق أشبيليه، وبيت برنارد ألبا، السلطان الحائر، شمس النهار، الموت يأخذ إجازة، بيت من زجاج، نور الظلام، الحضيض، ٤شارع بهلوان)، وهذه المسرحيات التى أذكرها هنا ليست حصر الأعمال، ولكنها المسرحيات التى شاهدتها له، وكان لى شرف العمل فى بعضها مثل: (تاجر البندقية، الصفقة، السلطان الحائر، شمس النهار، حلاق أشبيليه).

وكان «فتوح» يرحمه الله أستاذًا مثابرًا، وكان من عشاق التجديد، لكن فى الحدود المنطقية والطبيعية، من أجل ذلك اتسمت جميع عروضه بالكلاسيكية فى الأداء واختيار الإضاءة المبهرة، ولكن التى لا تخرج عن السياق العام لإطار الكلاسيكية.

فقد كان «فتوح» يتعامل مع الإضاءة على اعتبار أنها وسيلة لإظهار جماليات الديكور مثل لوحة مرسومة، بجانب تنوير وجوه الممثلين من كافة الجوانب وهو ما كان يحرص عليه، بجانب النظافة فى الأداء، وعدم الإسهاب أو الإسفاف فى الكوميديا، وعدم الشطط فى اختيار المفردات.

إن «فتوح نشاطى» كان مدرسة فى التواضع والعطاء النظيف المتميز، ولذلك كان يُطلق على «فتوح نشاطى» جنتلمان المسرح المصرى.

وهو كما قلنا آنفًا.. كان من أشد المهتمين بالطبيعة المطلقة، حتى فى حال إن كانت التقنية فى الضوء قد وصلت إلى مرحلة من التحديث تسمح للمُخرجين بالتعامل معها بشكل أكثر تخيلا، أكثر إبداعًا، إلا أن «فتوح نشاطى» آثر ألا تكون مدرسته فى الإخراج مدرسة طبيعية بلا تعقيد ولا بهرج[1]، ولأنه كان يعتمد على الكلمة والإنسان، ولأنه كان صاحب روح مرحة، تجلت فى إخراجه للمسرحيات (اللايت كوميدى) التى أثرى بها ريبورتوار المسرح القومى، وهى كثيرة ومتنوعة، فله فضل الريادة فى إيجاد كوميدى علمى محلى وعالمى بشكل محترم.

---

(١) راجع كتاب: جنتلمان المسرح المصرى - فتوح نشاطى - لكاتب هذه السطور، مطبوعات المركز القومى للمسرح.

عبد الرحيم الزرقانى..
ودموع ليلة العرض الأول.؟

فى فترة الستينيات وأوائل السبعينيات قدم المسرح القومى رائعة الكاتب المسرحى المصرى والعربى «ألفريد فرج» (سليمان الحلبى) والتى تعتبر طفرة من طفرات النصوص المسرحية من حيث التأليف أو الإخراج، فسليمان الحلبى هى التى استخدم فيها «عبد الرحيم الزرقانى» (المسرح الدائرى) بعد تطوير خشبة المسرح القومى، وكان مصمم ومنفذ الديكور هو المُخرج المهندس «حسين جمعة» الذى صمم ديكور سليمان الحلبى بنظرية الألبوم الذى يحتوى على العديد من الصفحات، وأن كل صفحة من هذا الألبوم التشكيلى إنما تعنى مكانًا معينًا فى مصر، أو فى فرنسا.

«وعبد الرحيم الزرقانى» صاحب الأعمال المسرحية المخلدة فى تاريخ المسرح المصرى مثل (سليمان الحلبى، عيلة الدوغرى، بلاد بره، بداية ونهاية)، وغيرها كثير، ولكنى أشيد بمسرحيات (القضية) و (بداية ونهاية) و (سليمان الحلبى)، لأنى كنت أحد المساعدين فى هذه المسرحيات.

وأقول عن.. «عبد الرحيم الزرقانى»: لقد كان أبًا حنونًا، وأستاذًا رائعًا، وفنانًا جياش المشاعر، «عبد الرحيم الزرقانى» صاحب أعظم

التجارب المسرحية (الواقعية) فهو صاحب (عائلة الدوغرى) لنعمان عاشور، وصاحب (بداية ونهاية) لنجيب محفوظ، وصاحب (سليمان الحلبى)، وصاحب (الثلاث ليالى)، وصاحب (بلاد بره)، وصاحب الرؤية الإبداعية فى الإضاءة المسرحية، مثله فى ذلك مثل «زكى طليمات وفتوح نشاطى».

«ولعبد الرحيم» مكانة مرموقة بين المُخرجين الذين أضاءوا مسرحياتهم من وجهة نظر أحداثها وأشخاصها ودرجة وضوح أو غموض الأحداث والأشخاص، هو الذى جعلهم يضعون خطوطهم الإبداعية فى الإضاءة المسرحية بحيث تصبح عنصرًا جماليًا فى العمل المسرحى فى حدوده الدرامية الممنوحة من خلال النص.

زكى طليمات وتجاربه الإخراجية

لعل تجربتنا المصرية فى مجال الإخراج تشهد أنه كان لدينا جيل من (عتاولة) الإخراج المسرحى، تبدأ «بجورج أبيض»، ثم الرائد «زكى طليمات»، أول عميد للمعهد العالى للفنون المسرحية.

لم يكن «زكى طليمات» ممثلاً فذا، وإنما كان متفردًا فى مجال التنظيم والإخراج، ومعلمًا لا يشق له غبار فى مجال (تدريس التمثيل (أكاديميًا)، ذلك هو «زكى طليمات» المُخرج الرائد، والمعلم المسرحى الكبير، الذى أسس العديد من المعاهد التى تعلم التمثيل والإخراج والنقد؛ لا فى مصر وحدها، وإنما فى العديد من البلدان العربية الشقيقة، تونس، المغرب، الكويت، الإمارات، العراق، سوريا، لكن «زكى طليمات» كان عاشقًا للإخراج المسرحى.

وتجربة «زكى طليمات» الإخراجية تجرنا إلى الحديث عن أهمية الإبداع الضوئى فى عروضه المسرحية (الجراند فيزانسين)، التى قام بإخراجها سواء للمسرح القومى، الذى كان فى القديم (الفرقة القومية) أو المسرح الحديث الذى كونه من خريجى المعهد العالى للفنون المسرحية.

وأهمية الإضاءة عند «زكى طليمات» فى المسرحيات (الجراند ميزانسين) بدءًا من (أهل الكهف) التى قام بإخراجها عام ١٩٣٥ والتى افتتحت بها الفرقة القومية للتمثيل والموسيقى موسمها المسرحى الرسمى الحكومى الأول على مسرح حديقة الأزبكية، وفى هذه المسرحية وعنها قال الفنان «زكى طليمات»:

(.. استخدامى للإضاءة فى مسرحية كبيرة ـ جراند ميزانسين ـ مثل أهل الكهف للكاتب «توفيق الحكيم»، كان لابد من ابتكار وسيلة للإضاءة غير الذى كان مفروض علينا، وهو استخدام الشمسات أو الحلل الضوئية أو البلانشات أو الرمبات الضوئية بأنواعها الثلاثة.. الأفقى والجانبى والأرضى فى مسرحية تستلزم تواجد مؤثرات ضوئية تمثل الليل والنهار، الشمس والقمر والنجوم، بجانب المؤثرات التى تعبر عن غضب الطبيعة.. ولم يكن أمامى إلا أن أوظف الأجهزة البدائية لكى تؤدى أفضل الاستخدامات وتعطى أفضل التأثيرات، لذلك كان علىّ أن أوظف (الرمبات الأرضية) فى (التقاطعات) الموجودة فى الديكور الذى اخترت له «أمين لاريتشا»، لكى ينقل لى (مغارة) يتم فيها تقديم العمل المسرحى، وكان علىّ أن أوظف الضوء كما قلت مع الديكور، سواء من داخل الديكور أو كمعطى تأثيرى من خارج التركيبة الديكورية، سواء كانت الخلفية أو فى الجوانب باعتبار أن فى الديكور (مسارب) للضوء تصلح لأن تكون مصدرًا للضوء يلقى على وجوه الممثلين الذين يقومون من رقدتهم التى ظلت ثلاث مائة سنين وازدادوا تسعًا، وكانت البداية للعرض المسرحى (أهل الكهف) رهيبة، حتى أن الجمهور قد

استقبلها بحماس شديد، ولأنى قد اعتبرت الضوء دراما داخل الدراما، فكان كل ما فكرنا فى إيصاله بالضوء، وبالكلمة الضوء، بمثابة جسد بين (المنصة والجمهور..)(١).

ولعلنا استفدنا من تسجيل تلك الإطلالة على الضوء المسرحى فى تجارب رائد الحركة المسرحية العلمية «زكى طليمات».

---

(١) فى ندوة عن دور المُخرج عقدها (نادى المسرح المصرى)، والتى كانت ترأس مجلس إدارته الفنانة سميحة أيوب، وكان الكاتب المسرحى صفوت شعلان مديراً له واستضاف المُخرج الكبير الرائد زكى طليمات ليدلى بشهادته وحوله المحبون للفن المسرحى وللرائد زكى طليمات، فكانت هذه الإلمامة عن الإضاءة المسرحية فى ندوة يوم الأربعاء ٨/ ٣/ ١٩٨٦ بمبنى المسرح القومى.

تجارب نبيل الألفى..

ويأتى نبيل الألفى من بعثته فى فرنسا ليثرى الحركة المسرحية من خلال إسهاماته بالأعمال المسرحية التى قام بإخراجها ليحقق ما درسه من (تكنيكال) المسرح الأوروبى وأن يُطبق ما درسه فى فرنسا فى تجاربه الإخراجية المصرية والتى بدأها بمسرحية (دموع إبليس) للكاتب المسرحى «فتحى رضوان» الذى كان وزيرًا للثقافة عام ١٩٥٨.

ولقد عُرضت المسرحية على مسرح دار الأوبرا، وإن كان «نبيل الألفى» له بداية إخراجية قبل (دموع إبليس)، وهى قيامه فى عام ١٩٥٧ بإخراج مسرحية دار الأوبرا، لفتى عائد من فرنسا، تدلنا على حُسن طالعه المسرحى، فهو العائد الذى تواجد فى المناخ الذى يمكنه من تنفيذ رؤاه العلمية فى مجال المسرح، لأن خشبة مسرح دار الأوبرا كانت أكثر حظًا فى التجهيزات الفنية ومن أجهزة الإضاءة على وجه التحديد.

وإذن.. فالمناخ صحى، والإبداع الإخراجى يأخذ شكلاً متطورًا يؤكد أن النتائج كانت مؤكدة بأن تجارب «نبيل الألفى» الإخراجية

كانت على مستوى عال من الإبداع، فعروض «نبيل الألفى» التى قام بإخراجها جاءت مرتكزة على قواعد تكاملية فى الرؤية والمناخ، مترابطة بين النص ومفرداته التقنية، متناغمة بين رؤية إخراجية علمية وبين كلمة ذهنية وفلسفية تحتل خشبة المسرح من خلال إبداع مصرى خالص، تلك كانت البداية عند «نبيل الألفى».

«ونبيل الألفى» مُخرج يعتمد على الجانب العلمى فى تعامله مع النصوص المسرحية التى يقوم بإخراجها، إنه رجل موسوعى المعرفة، لا يقوم على الإخراج إلا إذا كان يعتمد على المراجع التى يقرؤها من أجل العمل الذى سيقوم بإخراجه، ويدون المذكرات فى جوانب شتى حول تجربة، وهو لا يقدم شخصيات المسرحيات إلا إذا جسدها حية من وجهة نظر علمية مرجعية.

إن «نبيل الألفى» يتميز فى إخراجه بأنه رجل يتفاعل مع عالمنا وعالم الأعمال المسرحية فى مخيلته، وترتبط بعالمه النفسى فى وقت كان قد تم فيه مزج عناصر (المسرح الحديث) بعناصر (الفرقة المصرية) تحت اسم (الفرقة المصرية الحديثة)، وفى مناخ كان فيه فوران من التنافر الذى استمر داخل الكيان المسرحى الحكومى وامتد لعدة مواسم، وكان من فلسفة «نبيل الألفى» أن يجمع الشتيتين، وأن يعتمد على جيل المخضرمين من أمثال «حسين رياض، فاخر فاخر، سعيد خليل، منسى فهمى، فؤاد شفيق، فؤاد فهيم، على رشدى، شفيق نور الدين، حسن البارودى، أمينة رزق، سامية رشدى، فردوس حسن، نجمة إبراهيم»، وأن يُطعم بالجدد أمثال

«محمد الطوخى، عمر الحريرى، نور الدمرداش، وإنه بهذا التطعيم قد حرص على ميزان التوافق بين الأجيال الفنية من أجل تعاون يكون فى النهاية لصالح الجميع، ولصالح الفن المسرحى فى المقام الأول.

وكان «نبيل الألفى» قد تعود وقد درس وقد استقر قراره على استخدام المنهج العلمى، فكان يلتقى مع القائمين على إعداد الإطار الفنى للمسرحية، والذى بدوره له مشاكله الدقيقة، والتى يعجز بعض المُخرجين فى التعامل معها بحلول ثورية لأن أصول المهنة ثابتة ومتوقفة عند حدود لا يعلم القائمون على الأقسام الفنية ـ أزياء ديكور، إكسسوار، أثاث، إضاءة، لا يعلمون غيرها، فكان «نبيل الألفى» من أشد الحريصين على الاجتماع مع الأقسام الفنية يشرح فى هذه الاجتماعات ويوضح وجهة نظره فى إخراج المسرحية، وفى علاج القصور وفى رأيه فى بلورة رؤية المؤلف، وفى رغبته فى أن يتجاوزوا جميعهم حدود النمطية وفقًا للحركة الثورية الدرامية، فكان يحدد الألوان بكل الدقة للديكور، لكى يتناسب مع الملابس، ولكى يتناغم مع الضوء، لذلك يعتبر «نبيل الألفى» وبحق صانعًا مسرحيًا بل من أمهر صُناع المنمنمات المسرحية فى تاريخنا المسرحى المعاصر.

سعد أردش وتجاربه المسرحية.؟

و«سعد أردش» من الممارسين لفنون المسرح، الذى جمع بين كونه قد بدأ ممثلاً، ثم مُخرجًا، ثم أستاذًا بأكاديمية الفنون، ثم مديرًا للمسرح القومى، ثم رئيسًا للبيت الفنى للمسرح.

وبالمناسبة فإن معظم المُخرجين المصريين الذين عادوا من بعثاتهم قد تولوا مناصب قيادية عالية فى الحركة المسرحية، فزكى طليمات كان عميدًا للمعهد العالى للفنون المسرحية، ونبيل الألفى عُين عميدًا للمعهد، وسعد أردش عُين وكيلاً للمعهد وأستاذًا لقسم التمثيل، وجلال الشرقاوى عُين عميدًا للمعهد، وسمير أحمد، وقبله فوزى فهمى، وبعده سناء شافع، أى أن هذه المجموعة المتعلمة والعائدة من البعثات وصلت إلى أعلى المناصب القيادية، وكذلك حققت أعظم الإنجازات فى الحركة المسرحية.

ونعود إلى «سعد أردش» العائد من بعثته فى إيطاليا، والتى أوفد إليها بعده، كرم مطاوع.. و «سعد» فنان عاشق لعلوم المسرح، باحث ومُخرج دءوب، أستاذ فى استخدام أحدث ما فى المدارس المسرحية من تقنية، وكذلك له العديد من الإسهامات المفيدة فى الحياة

الثقافية، وفوق هذا فهو متحدث لبق، ومُخرج حساس، ومصمم ضوء بارع، فالإبداع الضوئى فى تجاربه المسرحية ينبع عن قناعه المطروح على المشاهد محملاً بهموم المرحلة الزمنية، التى تدور حولها المسرحية، وأعظم إبداع ضوئى «لسعد أردش» هو ما شاهدناه له فى (الذباب) والتى أخرجها للمسرح القومى، إذ كانت خطة الإضاءة عنده دقيقة لدرجة أنه بدأ فى تخطيطها قبل افتتاحه للمسرحية بنحو شهر كامل مع هيئة الإخراج وطاقم الإدارة المسرحية، وكان يدرس وضع الأجهزة ومدى فاعلية تأثيرها فى الحيز المكانى، وفى التوقيت المتزامن مع الحوار الفلسفى على ألسنة الشخصيات، وكنا لأول مرة حيال عملنا مع مُخرج، نضع فى اعتبارنا مع الميزانسين علامات الضوء مع حركة الممثل، ومكانه ومكان مناطق النقل الدرامى للأحداث والأشخاص بحيث يؤثر تأثيرًا مباشرًا بالدلالة اللونية مع التمثيل حسب المواقف الدرامية المشبعة والمضفرة والموشاة بالسياسة والإسقاط، والتطلع، والجنوح، والجنون، والخيانة.

. «وسعد أردش» مُخرج ثورى، يعارض الورق الذى كتبه المؤلف، ولكى تكون معارضته هنا إضافة إبداعية بما يدلى به من رؤى، سواء فى الأداء، أو فى الحركة، أو فى تخليق القيم ونسجها كغلالة رقيقة تشى بالتواصل الفنى عال المستوى.

«وسعد أردش» من الذين كانوا يهتمون بالأداء أشد الاهتمام، ويهتم بموسيقى الحوار، ويهتم بالتناغم الحركى مع المعطى

التشكيلى، فصارت أعماله نموذجًا، بل أن مدرسته (الأردشية) فى الإخراج لها أتباع وتلاميذ، ولصاحب المدرسة أكبر رصيد من الأعمال المسرحية الكبيرة، كلها تقريبًا فى المسرح القومى، والبدايات من أعماله كانت فى المسرح الحر، كما أخرج للمسرح الكوميدى والحديث والطليعة والعالمى، وكذلك أخرج لفرق التليفزيون، وأهم ما يميز «سعد أردش» كمُخرج إنه بالإضاءة بل ويتعامل معها على اعتبار أنها من أهم منظومات العمل المسرحى.

كرم مطاوع

عاد إلينا «كرم مطاوع» فى أوائل الستينيات من بعثته فى إيطاليا، عاد محملاً بمزركشاته الإخراجية ومنهجه السيكوباتى، وعشقه للتعقيدات واعتناقه للتفكيكية والتركيبية، وهو صاحب مقولات زئبقية وتعبيرات استحداثية،ومحاولات إخراجية جادة ومتميزة.

ويحسب «لكرم مطاوع» إنه أخرج للقطاع الخاص (ياسين ولدى) لفرقة (تحية كاريوكا)، بمنطق المسارح الجادة، فكانت ياسين ولدى درسًا رائعًا فى استخدام الضوء، وضبط الأداء، واحترام الكلمة، وبالتالى احترام عقلية المشاهد، من أجل هذا كانت تجربة «كرم مطاوع» فى القطاع الخاص تجربة رائدة وفريدة ومتميزة كنا نتمنى أن تستمر.

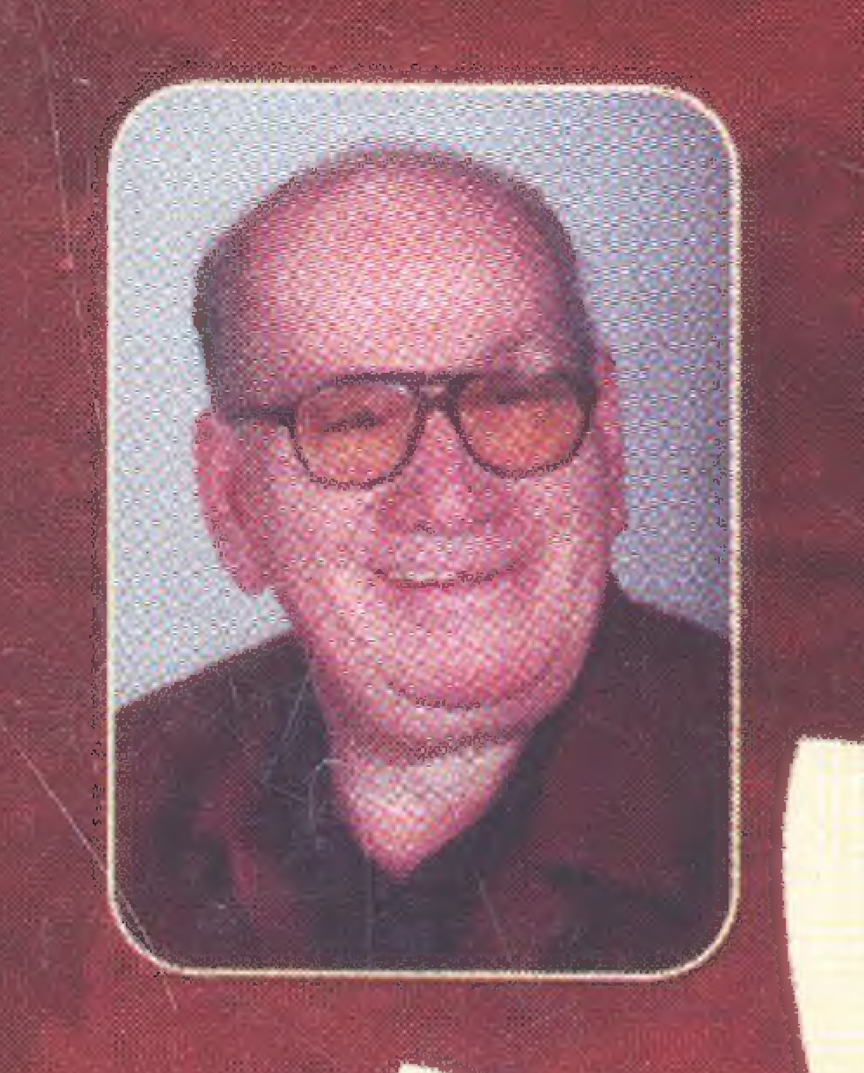
«وكرم مطاوع» (طاووس مسرحى) اختال دلالا حين أخرج رائعة يوسف إدريس (الفرافير)، والتى صارت من المسرحيات التى يُضرب بها الأمثال فى تقنين مسرح الموروث الشعبى، أو المسرح (السرادقى) أو مسرح (التحبيظ) أو مسرح (الحكواتى) أو (المصطبة) أو أى من

المسارح التى تدور فى فلك التراث المسرحى المصرى، والإعلامى والعربى، ثم كانت له (مصرع جيفارا)، وهى التى أبدع فيها بشكل خاص جدًا فى الإضاءة الأرضية فى صالة العرض بالمسرح القومى ليعطى التأثير بأن صالة المتلقى هى غير منفصلة، بل متصلة بالمنصة، وأن الأشخاص قدومًا من الصالة، ونزولاً إليها إنما لكى يؤكد أن «كرم مطاوع» استغل الضوء المتحرك والثابت والمتغير والإسلايذر والسينما وإسطوانات الضوء الذى يعطى تأثير السحاب، والحرائق، كل هذا قد استغله «كرم مطاوع» فى (ليلة مصرع جيفارا).

«وكرم مطاوع» يتعامل مع الإضاءة على أنها أحد أهم عناصر الجمال، إنه المكياج الداخلى والخارجى للأحداث قبل الأشخاص، من أجل هذا كان للضوء عنده تأثيره الفعال، إنه السحر الذى يسيطر على نظر الجمهور فيجعله يتلقى العمل المسرحى ممغنطًا مسحورًا بجمال الكادرات المسرحية المضاءة بشكل علمى وإجمالى فى الوقت نفسه».

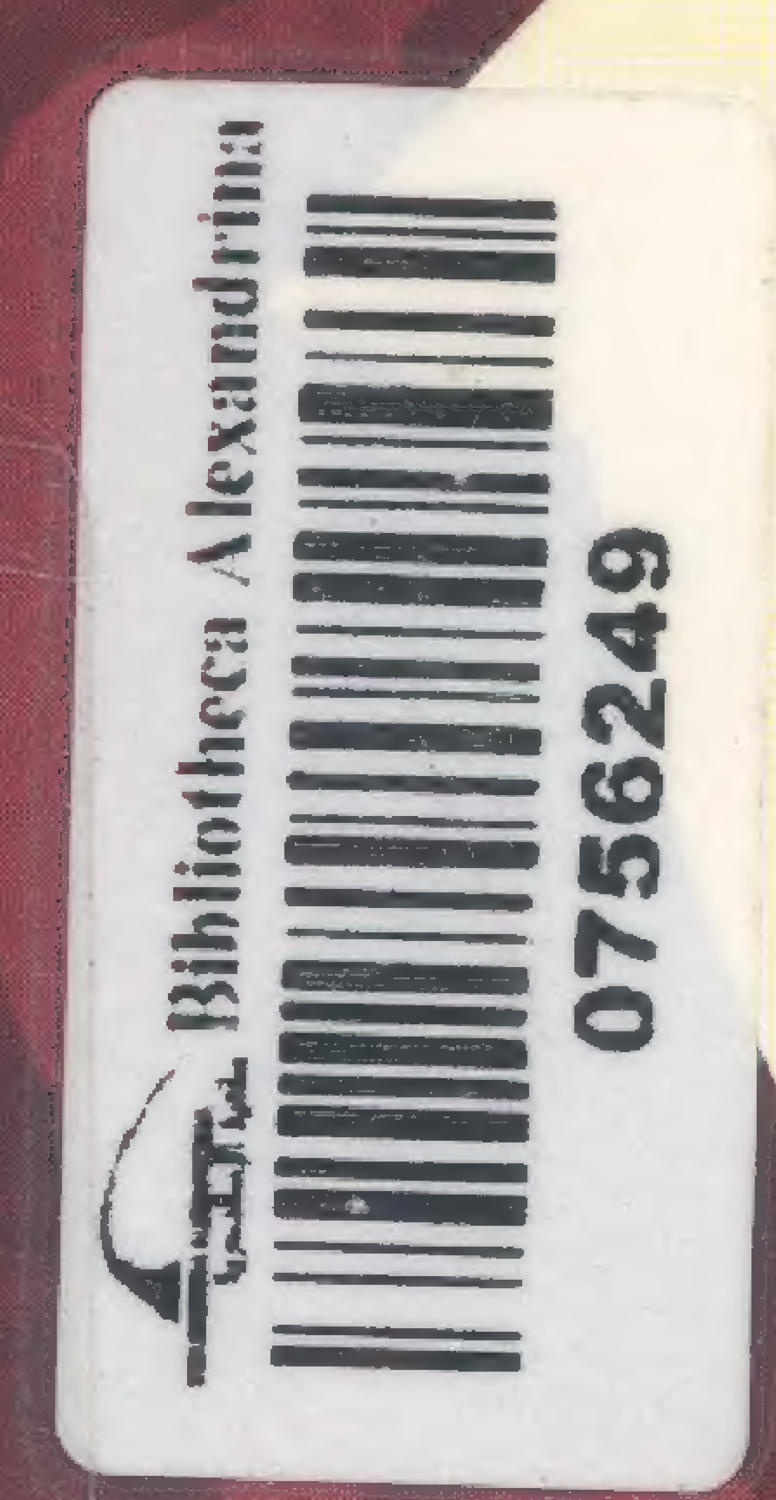
الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www. egyptianbook org.eg
E - mail : info@egyptian.org.eg



هذا كتاب للمسرحيين وللمشاهدين على حد سواء.. فالإبداع الضوئى.. منظومة من دانتيلا الإضاءة التى تعتبر أحد أهم روافد التقنيات المسرحية.. والكتاب يتكئ على العديد من المدارس والمذاهب والتجارب المسرحية التى تمت على يد أساتذة أجلاء ممن لعبوا دور البطولة بالضوء فى إبداعاتهم الإخراجية.

وهو بمثابة ضوء غامر على كواليس الفن المسرحى علمًا وتجارب.. يبحث الكاتب من خلاله عن المعنى العلمى للإضاءة المسرحية إذ أن كاتبه ممن عاش فى كواليس المسرح مؤلفًا ومخرجًا، وهو فى الأصل ناقد.. ولهذا فالكتاب يعتبر من المراجع المهمة فى هذا المجال.



ISBN# 9789774208390

6 221149 012790

الهيئة المصرية العامة للكتاب

٥,٢٥ جنيها